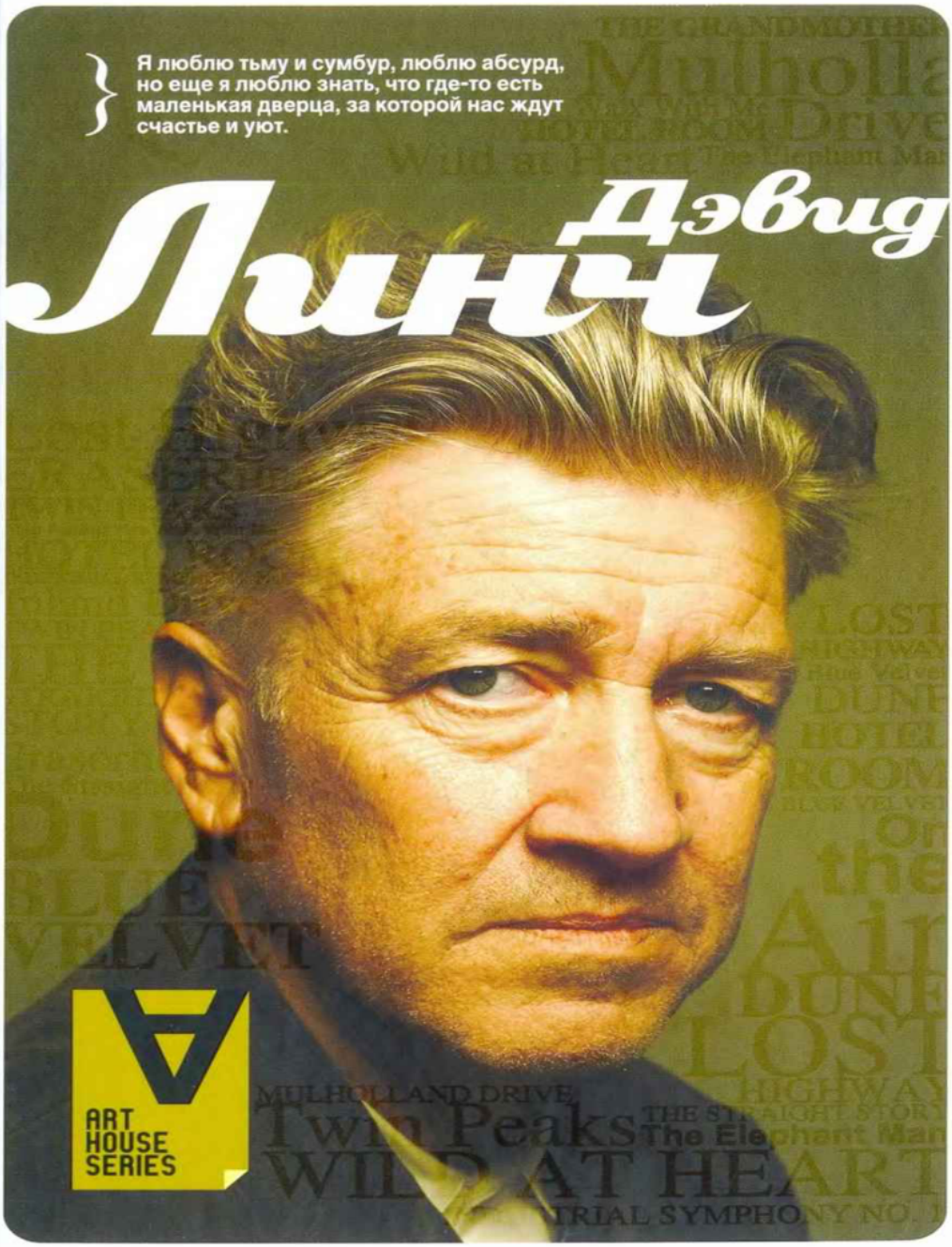
Я люблю тьму и сумбур, люблю абсурд, но еще я люблю знать, что где-то есть маленькая дверца, за которой нас ждут счастье и уют.

Дэвид Линч



SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Дэвид Линч из редкой (особенно для американского кино) породы режиссеров — чистых визионеров. Он создает альтернативные миры, которые оказываются реальнее, чем сама реальность. Многие воспринимают его фильмы как мистические загадки. Но когда у Линча спрашивают, какой смысл он вкладывал в тот или иной эпизод, в ту или иную картину, режиссер отвечает: кинообразы нельзя пересказать словами, само кино — это и есть наиболее адекватный язык для снов и фантазмов. Его полнометражный дебют «Голова-ластик» — снимавшийся пять лет на чистом энтузиазме и в одночасье поменявший правила игры в американском независимом кинематографе — уже в полной мере демонстрирует неповторимый линчевский стиль. Далее последовали викторианская драма «Человек-слон», послужившая провозвестником жанра стимпанк и номинированная на восемь «Оскаров», крупнобюджетная экранизация фантастической эпопеи Фрэнка Герберта «Дюна», сюрреалистические триллеры «Синий бархат» и «Дикие сердцем» («Золотая пальмовая ветвь» Каннского кинофестиваля), культовый телесериал «Твин-Пикс», обманчиво незамысловатая «Простая история», головоломные «Шоссе в никуда», «Малхолланд-драйв» (Каннский приз за лучшую режиссуру) и «Внутренняя империя»... В цикле бесед, предлагаемом вашему вниманию, Линч рассказывает не только обо всех своих кинопроектах, но также о занятиях живописью, фотографией и музыкой, о съемках рекламных роликов для Майкла Джексона и Джорджо Армани, о своем комиксе «Самая злая собака в мире».

-
- Благодарности
- Предисловие ко второму изданию, исправленному и дополненному
- ИНТЕРВЬЮ
  - 1. Детство, память и живопись
  - 2. От «Невесты» до «Бабушки»
  - 3.«Голова-ластик»
  - 4. Строительство сараев и «Человек-слон»
  - 5. Занятие фотографией и «Дюна»
  - 6. Музыка и «Синий бархат»
  - 7. История «Твин-Пикс»[22]
  - 8. «Дикие сердцем» и безбашенные

- 9. «Шоссе в никуда»
- 10. «Простая история»
- 11. «Малхолланд-драйв»
- 12.«Внутренняя империя»

- Фильмография
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29

ИНТЕРВЬЮ

Беседы с Крисом Родли

Благодарности

В первую очередь я благодарю самого Дэвида Линча — за то, что он согласился на несколько интервью, которые составили основную часть этой книги: начали мы в январе 1993 года, потом последовала череда встреч в сентябре 1995-го, в феврале, октябре и декабре 1996-го и, для этого обновленного издания, — два дня в октябре 2002 года. Дав принципиальное согласие на проект, Дэвид предложил строить публикацию в формате «вопрос-ответ», — мол, вопросы скорее всего окажутся интересней его ответов. Он не просто скромничал, как это ему свойственно, за этим прятались страх и трепет, с которыми у него связана необходимость говорить о своей работе. Ужас не ослаб с годами; сразу после нашего последнего интервью он позвонил мне и сказал, что проходит лечение в санатории для изнасилованных. Я глубоко признателен Дэвиду за юмор, доверие и душевную щедрость, вложенные им в работу над этой книгой. На сегодня записано двадцать восемь часов наших бесед. Нет нужды говорить, что ценность своих ответов он преуменьшил — и как преуменьшил!

Горячая признательность Мелиссе Лернер, которая прочитала каждое слово, многие поправила, расставила знаки препинания, потом перечитала — заинтересованно, пристально, требовательно — и тем самым здорово помогла Дэвиду и мне связно выразить на бумаге то, что мы имели в виду, до того как посторонний взгляд скользнул по рукописи первого издания. Моя признательность горячее асфальта в Джорджии. Мелисса не знала, что через семь лет ей придется проделывать все это вновь для дополненного издания. И я не знал, что с божьей помощью найду ее на старом месте, в добром здравии, снова готовой помочь. Матерый человечище!

Огромная благодарность Уолтеру Донохью, Святому Страстотерпцу из «Фабер и Фабер», который, заказав мне эту книгу в 1996-м, явно рассчитывал втопить педаль на старте, а сел на диету из слепой веры, бледных факсов и постоянно отодвигающихся дней сдачи рукописи. Теперь-то, при подготовке нового издания, техника саботажа стала куда более изощренной: мы пытали Уолтера ночными электронными сообщениями о том, что рукопись вот-вот будет, а потом включали автоответчик. Несмотря на это, редакторская чуткость и снисходительность Уолтера за все эти годы чудесным образом ни разу не иссякли.

Спасибо тем, кого Дэвид любит, его ближайшим друзьям и коллегам, за сотрудничество, за время, которое они согласились

потратить, и за бесценные комментарии: Мэри Суини, Пегги Риви, Изабелле Росселлини, Тоби Килеру, Анджело Бадаламенти, Стюарту Корнфелду, Роберту Энджелсу, Барри Гиффорду и Патрисии Аркетт; Джею Аасенгу, Уиллу Йоргенсону и покойной Дженнифер Сайма из линчевской компании «Asymmetrical Productions» за то, что они были милы со мной и пытались помочь, когда я названивал и отнимал их драгоценное время; спасибо нью-йоркскому журналу «Icon Magazine» за любезное разрешение использовать материал о Дэвиде Линче, который я подготовил для их первого выпуска. А за тем, что дела с самого начала завертелись, стоит Уэнди Палмер из отдела продаж продюсерской компании CiBy-2000. Потрясающе хорошие новости.

За кадры из фильмов, фотографии и другие иллюстрации следует благодарить Дэвида Линча, Дональда Линча, Кэтрин Коулсон, «BFI Stills», «Posters and Designers», «Paramount Pictures», MGM, «Twentieth Century Fox», «Universal Studios», «DEG International», «Propaganda Films», «Lynch/Frost Productions Inc.», CiBy-2000, Фрэнка Конно-ра, Джорджа Уиттера, Умберто Монтироли, Кимберли Райт, Эллиота Маркса, Дина Токуно, Лорей Себастиан, Сюзанн Теннер, Билли Хиггинса и Мелиссу Мосли.

Эта книга посвящается Гай Поуп, которая покинула нас в 2003 году. Гай много делала в «Asymmetrical»; она часто присутствует в титрах в разных качествах, включая должность «исполнительного ассистента Дэвида Линча», но для меня она была спасительницей. Без нее подготовка первого издания могла бы затянуться до бесконечности, отобрав пальму первенства у фильма «Голова-ластик», который делался пять лет. Ее постоянная помощь в общих организационных вопросах и всякого рода деталях на всех этапах, не говоря уж о стабильных поставках божественного кофе и сэндвичей с индейкой во время интервью, — это было поистине бесценно. Не говоря уж о ее неугасающей доброй улыбке.

Предисловие ко второму изданию, исправленному и дополненному

Ощущение жути определить труднее всего. Это не ужас, не налет тревоги, — проще описать, чем эта жуть не является, чем докопаться до ее сути.

Энтони Видлер. Жуткое в архитектуре

Проблемы некоторых зрителей и критиков, сталкивающихся с кинематографом Дэвида Линча, можно было бы описать словами Видлера, когда тот рассказывает о трудностях определения «жути» — того чувства неловкости, которое впервые было описано в конце XVIII столетия. Трудно определить не только впечатление, производимое линчевскими фильмами; не всякому дано даже точно ответить на вопрос «Что это было?» (недавнее свидетельство тому — обилие бредовых откликов на картину «Малхолланд-драйв»); а все оттого, что «жуткое» сокрыто в самой сердцевине линчевских творений.

Нет другого режиссера, который работал бы со всеми доступными элементами кинематографа с тем же накалом. Это вызвано тем, что каждый элемент кинопроизводства ему приходится мобилизовывать на выражение неуловимого качества *жуткости*. Он уникально чувствителен к звуковым и изобразительным текстурам, к ритмам речи и движения, к пространству, цвету, к скрытой силе музыки. Он — режиссер, работающий в эпицентре кинематографа как выразительного средства. Как бы то ни было, оригинальность и изобретательность фильмов Линча основываются в первую очередь и по преимуществу на том, что творение имеет доступ к внутренней жизни автора. Именно та ясность, с которой Линч несет свою внутреннюю жизнь на экран, влила новое вино в старые киномехи.

Однако то, что Линч занимался живописью и экспериментальным кино, может объяснить лишь выдающиеся формальные качества его картин, но не всю мощь авторского видения. У Линча эта сила появляется не тогда, когда все элементы кинематографа присутствуют на экране, а когда присутствуют «правильные» элементы, способные создать то, что он называет «настроением»; когда все увиденное и услышанное усиливает некое «чувство». Больше всего его интересуют чувства, близкие к ощущениям и эмоциональному следу сновидений; к

ключевым элементам кошмара, которые теряют свою суть при пересказе. Поэтому обычное киноповествование с его требованием логики и четкости Линчу неинтересно, равно как неинтересны ему и жанровые ограничения. Во вселенной Линча сталкиваются реальный и воображаемый миры. Жуть его фильмов — отчасти результат этого смешения, которое воспринимается зрителем как отсутствие правил и условностей, без которых он чувствует неловкость и — что страшнее — теряет ориентацию.

Настроение или чувство, которое передают фильмы Дэвида Линча, прочно связаны с формой интеллектуальной зыбкости, которую он называет «тьма и сумбур». И вот тут-то является чистая жуть. Она гнездится не в причудах, путанице или гротеске, она обитает в вещах, им противоположных: ведь гротеск, будучи преувеличением, не пугает. Атрибутами жути в том, что Фрейд называл «областью пугающего», является скорее страх, а не реальный испуг, преследование, а не сам призрак. Жуть трансформирует «привычное» в «чужое», делая давно знакомое пугающе чужим. Говоря словами Фрейда, «жуткое — это то, с чем нас связывает тайная близость, потому оно и „вытеснено"». Вот она — суть линчевского кино.

Согласно Видлеру, жуть выросла из рассказов Эдгара Аллана По и Эрнста Теодора Амадея Гофмана. Ее первые эстетические проявления — в изображении радушных домашних интерьеров, искаженных пугающим присутствием постороннего. Именно это происходит в фильмах «Голова-ластик», «Синий бархат», «Твин-Пикс», «Шоссе в никуда» и «Малхолланд-драйв». Их психологическая выразительность восходит к метафоре удвоения, когда угроза некому «Я» ощущается из-за наличия копии «Я», и это особенно пугает, так как «посторонний» в данном случае оказывается тем же самым. Это вполне соответствует тому, как режиссер развивает синдром доктора Джекила и мистера Хайда: Джеффри / Фрэнк в «Синем бархате», Лиланд Палмер / Убийца Боб в «Твин-Пикс», Фред Мэдисон / Пит Дейтон в «Шоссе в никуда» и, что вышло наиболее амбициозно, Бетти Элмс / Дайана Селвин и Рита / Камилла Роде в «Малхолланд-драйв».

Своим рождением жуть обязана и появлению больших городов. По мере того как люди начинали чувствовать себя отрезанными от природы и своего прошлого, поползли новые разновидности тревог, связанные с болезнями и психологическим дискомфортом, в частности пространственные фобии (агорафобия и клаустрофобия). Линчев детский страх городов, тяга к природе и идиллические мечты о прошлом, возможно, внесли лепту в свойственную его фильмам пространственную фобию: это часто выражается в использовании формата «Синемаскоп». Такие

персонажи, как Фред Мэдисон из «Шоссе в никуда», погружены в пустоту, они путаются в таинственной географии собственных жизней. Или же, как в случае Генри из «Головы-ластик», под любое пространство — будь то в доме или за его пределами — требуется долго и тщательно подстраиваться. Незащищенность, отчуждение, потеря равновесия и ориентации на линчевской территории иногда столь остры, что встает вопрос: «А можно вообще где-либо чувствовать себя *дома?»* Фред Мэдисон и Дайана Селвин вынуждены пойти на крайние меры для сохранения иллюзии счастья и стабильности: они воплощаются в своих двойников, невинных, обитающих в параллельных мирах, и в рамках этих иллюзорных сценариев события пытаются преодолеть реальность смятенного разума.

Модернистский авангард придал жути статус эстетической категории, используя его в качестве инструмента остранения. У сюрреалистов оно получило прописку в состояниях между сном и бодрствованием — отсюда их интерес к кинематографу. Если Линч, как заявила однажды кинокритик Полин Кейл, «первый популист от сюрреализма, Фрэнк Капра сумеречной логики», то основанием такой характеристики является как раз его интерес к самой процедуре остранения, к этим состояниям засыпания / пробуждения. «Малхолланд-драйв» целиком построен на смятении Дайаны Селвин, которая никак не возьмет в толк, что на самом деле происходит, что могло произойти, что произошло, а что еще только может произойти. «Эй, милая девушка, пора просыпаться», — говорит Ковбой, но в какой момент она уснула? Столь блистательно сновидческая природа кинематографа не реализовывалась со времен «Лестницы в небо»[1] (1946): там Пауэлл и Прессбургер поставили Питеру Картеру диагноз — «страдает от множественных высокоорганизованных галлюцинаций, сравнимых с подлинным жизненным опытом». Сейчас, когда крупные американские студии забросили столько кинематографических угодий, оставив пустующие земли независимому кино, Дэвид Линч, похоже, единолично владеет всеамериканской франшизой на сновидческий кинематограф.

Линч всегда был из тех сновидцев, которые считают интеллектуальный анализ сна его порочным упрощением (в лучшем случае) или даже разрушением (в худшем). Зрителей и критиков часто раздражает нежелание автора заниматься подробным текстуальным анализом своих фильмов. Новые технологии и генерируемые ими новые потоки информации только усугубляют ситуацию: сегодня DVD с режиссерским комментарием в качестве бонус-трека является стандартной практикой. Для Линча же это кошмар. Он предпочитает

показывать, а не объяснять, чувствовать, а не предписывать. Его подход к созданию кино, как и следовало ожидать, является не только сверхинтуитивным, но и открытым удаче, случаю, судьбе. Процесс претворения его замысла в жизнь — это почти подвиг веры, балансирование на гребне мистических сил. Сам себя Линч называет радиоприемником, пытающимся настроиться на мысли и картины, и этот магический процесс уже дал поразительные результаты.

Благодаря такому медитативному подходу в «Синем бархате» на поверхность вышла классическая фрейдистская история, несмотря на утверждения Линча, что он знать ничего не знает про психоаналитические теории, — утверждение, которое ближайшее окружение режиссера готово подтвердить. Тот факт, что Дороти Валленс, возможно, страдала стокгольмским синдромом или что Фред Мэдисон из «Шоссе в никуда» наверняка переживал опыт психогенной амнезии (эти психические состояния вполне известны), вроде бы оказался для Линча новостью. Он не только не в курсе книжного взгляда на интересные ему «проблемы» — он разрушает систему координат, наложенную на них определениями, теориями и традицией.

Выдающиеся успехи линчевских «включений» в различные душевные состояния без опоры на традиционные исследования позволили Линчу отказаться от извечного прибежища американского кино — от *подтекста*. «Синий бархат» — пример фильма, который не боится показать свое подлинное лицо. Это, в свою очередь, приводит к тому, что картина может одновременно шокировать и впечатлять. «Шоссе в никуда» и «Малхолланд-драйв» не так прозрачны, потому что там Линчу понадобились более сложные экспериментальные формы повествования и абстракции; с их помощью он показывает все глубже уходящие в себя внутренние миры, в которых его герои вынуждены замыкаться в ответ на огорчения, страхи и крайности в поведении.

Чего стоит тот факт, что после выхода «Твин-Пикс: Огонь, иди за мной»[2] девушки, подвергшиеся насилию со стороны отцов, забросали Линча письмами. Они не понимали, как он мог в точности знать, на что это было похоже. Несмотря на то что оба преступления — инцест и детоубийство — воплотились в «абстрактной» фигуре Убийцы Боба, в нем увидели правдивое отражение личного опыта. Линч отталкивается не только от своей внутренней жизни, он одарен жуткой эмпатией. Он делает чужой опыт своим — не важно, мужчина это или женщина и сколько ему или ей лет. Заявления Линча о своем счастливом, *нормальном* детстве плохо вяжутся с неординарными сломанными судьбами

его героев. В этом противоречии коренится линчевское неприятие всех автобиографических прочтений его фильмов; впрочем, неменьшую роль тут играет и банальность самого метода, адепты которого, например, склонны усматривать в «Голове-ластик» автобиографические экзерсисы, а не работу воображения и вчувствования.

В конце концов мы так и остаемся с очевидным противоречием: «нормальный парень», который снимает девиантное кино; остроумный, очаровательный режиссер «из народа», из города Миссула, что в штате Монтана, не устает заглядывать под валуны и показывать таящиеся под ними темноту и разложение. Исполнительный продюсер «Чело-века-слона» Стюарт Корнфелд остроумно сформулировал это так: «Джимми Стюарт[3] с Марса» (эту фразу часто ошибочно приписывают Мелу Бруксу). Эта формула работает и как шуточное двусмысленное описание, и как обманчиво простой набросок более сложной картины. Как пишет в «Биографическом словаре кинематографа» Дэвид Томсон, Джимми Стюарт появился на экране в образе «невинного деревенского мальчика с большими глазами и протяжной речью, который забрел в сумасшедший, извращенный мир». Однако к пятидесятым Стюарта все чаще стали приглашать на совершенно другие роли — «безумного и мрачного… тревожного, ворчливого одиночки». Кто такой Линч: Джимми Стюарт из «Мистер Смит едет в Вашингтон» (1933) Капры или Джимми Стюарт из «Головокружения» (1958) Хичкока? Друзья Линча говорят, что его сила в радости. Сам Линч с улыбкой ответит, что он «тонет во тьме и сумбуре».

Эта раздвоенность стала особенно очевидной после выхода «Простой истории» — согревающей сердце истории о сельской Америке, которая затесалась между урбанистическими кошмарами «Шоссе в никуда» и «Малхолланд-драйв». И если «Простая история» больше отсылает к мирам Нормана Рокуэлла, Эндрю Уайета и классическому полотну «Американская готика» Гранта Вуда, чем к нагоняющим страх угрюмым полотнам живописца Дэвида Линча, это означает, что фильм получился одновременно и абсолютно личным, и абсолютно отличным от всего, что режиссер делал раньше.

Последнее время компьютер отвлек Линча от его любимой живописи, он увлекся цифровой обработкой фотографий. Он занимается ею в те моменты, когда не конструирует мебель, не лепит из глины, не записывает собственную музыку и не пишет сценарий своего первого полнометражного мультфильма «Мир задавак» на пару с Кэролайн Томсон (она сотрудничала с Тимом

Бёртоном на картинах «Эдвард Руки-ножницы» и «Кошмар перед Рождеством»).

Беглый взгляд на книжные полки в помещении «Asymmetrical Productions», независимой компании Линча на Голливудских холмах, — хороший способ начать ориентирование в его мире. Корешки книг как бы намечают карту местности: «Сосед-убийца», «Исчерпывающее руководство СДЕЛАЙ САМ», «Первородный грех», «Экстремальный гольф», «Кино для начинающих», «Любовь уродов», «Джексон Пол-лок», «Темная комната», «Привет из Миннесоты», «Америка после 11 сентября», «Курсом на опасность», «Утопические ремесленники» и «Земляк». Как сказал бы Линч, поди разберись.

Крис Родли

ИНТЕРВЬЮ

1. Детство, память и живопись

Тень скрюченной руки напротив моего дома

Дэвид Линч родился в городке Миссула, штат Монтана, 20 января 1946 года. По его собственным словам, с этим городком его связывает только факт рождения, потому что семья переехала в Сэндпойнт, Айдахо, когда ему было всего два месяца от роду. Его отец Дональд занимался исследовательской работой в Министерстве сельского хозяйства, поэтому семья постоянно переезжала с места на место. В Сэндпойнте они прожили всего два года, там родился младший брат Дэвида - Джон, а потом семья снова снялась с места, чтобы обосноваться в Спокейне, штат Вашингтон, где появилась на свет сестра Марта. Оттуда их путь продолжился в Дарем, Северная Каролина, потом в Бойсе, Айдахо, и, наконец, они доехали до Александрии, штат Виргиния. Дэвиду Линчу было в то время всего четырнадцать.

Велик соблазн считать бродячий образ жизни основным влиянием на уникальный, тревожащий линчевский кинематограф. Сильно развитое чувство места и очевидное давление окружающего пространства на людей в его фильмах часто усилено аутсайдерством главных героев. Генри из «Головы-ластик» и Джеффри из «Синего бархата» воплощают линчевское альтер эго: невинные существа (или дети) пытаются осмыслить свое непосредственное окружение и происходящие с ним изменения. И хотя «мыльные оперы» часто называются по месту действия, городок Твин-Пикс кажется гораздо более реальным, чем все эти «Далласы», «Пейтон-Плейсы» или «Нотс-Лэндинги»,- пусть даже в нем происходят необъяснимые и паранормальные события.

Пусть даже это влияние не вполне конкретно, но, создавая свои фильмы, Линч открыто и обильно заимствовал из детства образы, мелодии, фактуру и события. Детский опыт продолжает снабжать его, по-видимому, бесконечными персональными ресурсами. Это весьма специфический источник чувственных впечатлений, загадок и подсказок. Абсолютная вера в ускользающий смысл и актуальность этих воспоминаний заряжает его фильмы; между ними и ядром Земли вспыхивает электрическая дуга, и никакое сопротивление, никакие интеллектуальные выкладки не могут прервать процесс, вызванный к жизни интуицией и атавизмом. Связь Линча с детством спустя годы проявлялась в серии искусственных кадров, мысленных «моментальных снимков», образных и насыщенных,

часто сочетающих смех и ужас. Ему нравится играть специфическим набором аудиовизуальных отсылок. Эти кадры сразу дразнят воображение и меняют ракурс, обещая откровение и предлагая убежище. Мишель Шион предположил, что «необыкновенная точность этих воспоминаний» реконструирует американский учебник для младших школьников «Праздник на нашей улице». На эту «книгу для чтения в классе» Линч ссылался как на отражение его собственных воспоминаний, которые сильно искажают образ средней Америки, сводя его к комиксу.

Сознательно или нет, Линч романтизирует, идеализирует или даже выдумывает невинное и безмятежное прошлое. Такое особенное обращение с детским опытом - свидетельство огромного таланта рассказчика. А частная сфера застрахована от посягательств благодаря необычному образному ряду, который автор создает. Также симптоматично, что Линч, общаясь со зрителем, непременно использует уникальный язык кодов и символов, присущий лишь ему одному. Во время разговора все время всплывает его недоверие к словам. Особенно к попыткам с помощью слов придумывать интерпретацию или фиксировать мнения. Для него такая самоцензура характерна.

Наверное, поэтому идеально смотрится ироническая автобиография, которую он сочинил в 1990 году, всего из трех слов: «Иглскаут, Миссула, Монтана». Она шутливо подчеркивает важность места, сводит описания к минимуму (сообщая то ли слишком много, то ли слишком мало) и лукаво приоткрывает очень важный аспект его жизни — статус режиссера и художника, который сам всего добился. Тоби Килер, который дружит с Линчем уже тридцать шесть лет, замечает:

- Дэвид всегда был деятелем. Когда мы познакомились, он очень старался получить значок скаута. Просто так их не давали, но я думаю, он достиг самой высокой из возможных ступеней, хотя не любит говорить об этом. Даже теперь его способность создавать вещи из ничего, думаю, происходит непосредственно из старого девиза «Будь готов!»

В рецензии на фильм «Шоссе в никуда» для журнала «Филм коммент» Дональд Лайонс справедливо указывает, что это «фильм, снятый художником». Живопись стала для Линча буквально точкой отсчета, началом всего его дальнейшего творчества. Еще подростком он понял, что живопись может стать его официальной профессией, это послужило для него отправным пунктом. Тоби Килер вспоминает:

- Когда он открыл для себя искусство, и особенно живопись, он был целиком этим захвачен. И бог ты мой, насколько он был плодовит!

Его фактически выгнали из школы, и он полностью посвятил себя жизни независимого художника. Родители не поощряли его увлечения, но и не препятствовали. Живопись так и не утратила для него своей притягательности. Темные, едва покрытые краской поверхности его поздних холстов, где иногда появляются неясные фигуры, которые сплетаются, грозя слиться с черными пятнами и обломками, прекрасно выражают детское изумление и страх, давшие импульс его кинематографу.

Когда вы были ребенком, ваша семья постоянно переезжала с места на место — из города в город, из штата в штат. Как вы переносили такой беспокойный образ жизни?

Знаете, это и хорошо и плохо, потому что вот вроде только обосновался в одном месте — и вдруг ты уже в другом, и надо заводить новых друзей, опять изучать окрестности. Для некоторых детей это здорово — у них развивается навык социализации. Но на других такая жизнь действует разрушительно. Но родители ведь не знают, что у них за дети. Им просто надо переехать, и всё.

А вы каким ребенком были?

Я умел легко вписываться в новую обстановку. Я чувствовал, что надо делать, чтобы нормально устроиться. В один прекрасный момент становишься своим, а потом уже можешь делать что хочешь. Но если ты не вписался, то все сложнее — тебя вынуждают ассимилироваться, это занимает кучу времени, и некогда заняться тем, что нужно.

А учиться вам было трудно?

Ну да, но я не говорю про учебу, я говорю про других детей. Когда ты новенький, ты это чувствуешь и от этого зависишь. Все дети это знают. Но если сидишь на одном месте и не вписываешься в компанию, то здорово тогда взять и переехать и начать все сначала! Это, конечно, встряска для организма, но шок иногда полезен. Быстро приобретаешь опыт. Не то чтобы тебя разом осенило, но достаточно, чтобы начать прикидывать, что к чему. Открываются такие маленькие каналы, и становишься вроде как в курсе.

Вы часто рассказывали о своем отце и его работе научным сотрудником Министерства сельского хозяйства. У вас есть какие-то особенные воспоминания о нем?

Что он ходил на работу в костюме и здоровенной шляпе. Когда мы жили в Виргинии, я жутко краснел за эту его шляпу, но сейчас мне кажется, что она выглядела довольно круто. Она была серо-зеленая, как у лесника, размером с ковбойскую, он напяливал ее и выходил в таком виде из дому. Не садился ни на какой автобус, а просто топал пешком несколько миль до города

через мост Джорджа Вашингтона.

А ваша мать сидела дома или работала?

Нет, не работала. Не знаю, получила ли она в итоге образование, но в университете она училась. Вроде одно время она ходила на работу, но я не уверен, не помню.

А как они познакомились, ваши родители?

Они встретились в университете Дьюка, в Дареме. Но тогда отец работал, а мама дома сидела. Чаще всего. Насколько я помню.

Вы выросли в пятидесятые, и это время повлияло на ваши фильмы. Хотя «Синий бархат» и «Шоссе в никуда» можно назвать довольно современным и актуальным кино, в этих фильмах все равно ощущаются дух и стиль пятидесятых. Почему вы так привязаны к воспоминаниям об этом десятилетии?

1962. Семья Линч.
Слева направо: Джон, Дэвид, Санни, Марта и Дональд

Ну, если съездить за город и посмотреть, там до сих пор имеются старые машины пятидесятых годов. Ну или радио включить — на одной волне будет кантри, на другой только новая музыка, а на третьей всякие хиты прошлых лет. Элвис и все в таком духе. Не важно, сколько всякой музыки насочиняли до него, рок-н-ролл родился именно тогда. Пятидесятые все еще здесь. Ими пропитан воздух. Они никуда и не девались.

Это было потрясающее время во всех смыслах. Машины делались правильными людьми. Дизайнеры не скупились на радиаторы, хром и прочие крутые штуки. Мощность мотора много значила, дети знали все модели — где сколько лошадиных сил — и ждали каждую новинку будущего года. Они разбирались во всех спецификациях и тому подобном. Не машины, а скульптуры на колесах. Теперь, когда дизайн автомобилей просчитывают на компьютерах с учетом аэродинамики, у них более обтекаемые формы, меньше расход бензина и корму не поднимает, когда разгоняешься до сотни миль в час. Старые машины могли выдержать столкновение, но пассажиры внутри оставались — ну, понимаете — *изуродованными!* Но я вас уверяю, теперь азарту конец. У Би-Би Кинга есть песня про все это дерьмо, на котором мы сейчас ездим!

В общем, что-то было в тогдашней атмосфере такое, чего сейчас днем с огнем не найдешь. Это было здорово, и не только потому, что я тогда был ребенком. Это было время, полное надежд, и все шло на подъем, а не на спад. Такое ощущение было, что тебе под силу абсолютно все. Будущее было безоблачным. Мы же не понимали, что закладываем фундамент для будущих катастроф. Проблемы никуда не девались, но как-то замазывались. А потом эта защитная пленка лопалась или сгнивала и все просачивалось наружу.

Какие проблемы?!

Ну, на самом деле загрязнение окружающей среды было сильное, тогда оно и началось. Пластик внедрялся, были сумасшедшие исследования сложных полимеров, и масса медицинских экспериментов, и атомная бомба, и, ну вы знаете, масса разных испытаний. Будто мир такой огромный, что можно вывалить кучи мусора — и ничего не будет, да? Все просто вышло из-под контроля.

В пресс-релизе к фильму «Дикие сердцем» в 1990 году вы описали всю свою биографию всего тремя словами: «Иглскаут, Миссула, Монтана». Почему?

Ну, все скауты делились на новичков и бойскаутов. Слова дурного о них не скажу, но в какой-то момент быть скаутом стало

дико некруто! Причем как раз когда я был скаутом! Это было похоже на постоянное ощущение стыда, чего-то позорного. Совсем не почетно. А иглскаут — это было самое старшее звание! Как только я его заработал, то сразу успокоился, можно было уходить, — для того, собственно, и зарабатывал. А мой отец, благослови Господь его душу, всегда говорил: «Однажды ты будешь гордиться тем, что сделал это». Ну, я и вставил этот факт в свое резюме.

А во время инаугурации Джона Ф.Кеннеди вы присутствовали там от иглскаутов?

Ага. Наш отряд попросили занять VIP-места на трибунах перед Белым домом. Это была самая мерзлая инаугурация в истории — 1961 год, 20 января, а это как раз мой день рождения. Ну, я стою в снегу, на морозе, перед входом в Белый дом. А нам сказали, что лимузины должны выехать из ворот, которых там было пять. Поэтому нам надо было добежать до верхних трибун и заглянуть через стену, едут они уже или нет.

Я увидел, как они поворачивают к нашим воротам, и стал спускаться, но охрана велела всем отойти назад. Поэтому я развернулся и пошел, а охранник из секретной службы сказал: «Эй, ты!» Я повернулся, он показывал на меня, и я переспросил: «Я?» — а он сказал: «Ну да, ты, пойди сюда!» Он поднял меня и поставил между собой и другим охранником в живую цепь, которую образовала охрана на дорожке у ворот. И я видел еще больше людей из секретной службы с другой стороны дорожки.

Ворота распахнулись, и выехали эти две машины, они двигались медленно и подъехали прямо к нам. Окна машины оказались прямо напротив меня, и, когда они проплыли у меня перед глазами, в первой машине я увидел президента Эйзенхауэра и будущего президента Кеннеди. На них были цилиндры, и они говорили друг с другом. Айк был ближе ко мне, а Кеннеди футах в пяти или шести. А потом следующая машина тоже проехала мимо нас, и в ней были Джонсон и Никсон, и они *не общались* между собой. Спустя годы я понял, что видел четырех президентов, чье правление пришлось друг за другом, в это короткое мгновение, стоя между двумя охранниками из секретной службы.

А что вы помните про убийство Кеннеди?

Знаете, это было ужасно. Я сидел перед телевизором в вестибюле школы и поэтому услышал новость раньше остальных. Но потом об этом громко объявили и всех школьников отпустили с уроков. Джуди Вестерман, моя девушка, была католичкой, и она так была привязана к этому президенту, вы не представляете! Она плакала навзрыд, и я отвел ее домой. Она заперлась в своей

комнате и не выходила оттуда четыре дня!

Это было безумие какое-то, потому что по телевизору об этом сообщили сразу, но все сидели по домам и продолжали смотреть одно и то же. И все видели, как Джек Руби убил Освальда. Это время потом назвали «Четыре мрачных дня», и по иронии судьбы Джуди провела эти дни, сидя в своей темной комнате, так что для нее они стали буквально мрачными!

Когда смотришь ваши фильмы, кажется, что у вас было много детских страхов.

Очень много. Только мучительных, а не просто каких-то испугов. По-настоящему мучительных. Я думал: «Это не то, чем оно кажется» — и мучился. Это была моя мнительность, но это было и знанием.

Вы однажды сказали, что ваша младшая сестра Марта тоже боялась, но только зеленого горошка! Это правда?

Ну да. Я думаю, это было связано с плотностью и твердостью горошин и тем, что у них внутри, если снять шкурку. То есть даже не со вкусом, а с тем, что они такие твердые снаружи и мягкие внутри. Но я не знаю, вы лучше у нее спросите про горошек. Этому все в нашей семье придавали большое значение, а она прятала горошек.

Но почему ваши родители не перестали кормить ее горошком?

Нет, ну речь же идет об овощах, понимаете?

В смысле — что они полезны?

Ну да.

Но не в том случае, когда вы их боитесь...

Нет-нет, тогда нет. Тогда не полезны. Пробуй тогда другие овощи. Какие-нибудь должны подойти!

А ваши родители теперь-то хоть понимают, что вы были травмированным ребенком?

Ну, я думаю, каждый ребенок видит вещи, которые его травмируют, и тут никто не виноват. Просто жизнь такая. Детское сознание так устроено. Наверное, оно состоит на семьдесят пять процентов из фантазий и только на двадцать пять из реальности.

Вы очень боялись города в детстве, да? И даже потом, когда стали старше?

Да, но я думаю, если вы выросли в городе, то будете бояться деревни, а если выросли в сельской местности, то вас будет пугать город. Мои бабушка и дед с материнской стороны жили в Бруклине, и я ездил в Нью-Йорк и видел все это. И меня это все до смерти пугало. Я помню в метро воздушную струю от приближения поезда, а потом запах и звук. Я ощущал привкус ужаса всякий раз, когда приезжал в Нью-Йорк.

Мой дед был владельцем многоквартирного дома в Бруклине, там не было кухонь. Люди жарили яичницу на *утюгах* — вот это меня реально пугало. И каждый вечер он отвинчивал антенну со своей машины, чтобы уличные банды ее не отломали. Я чувствовал, что страхом пропитан воздух. Это было отличное топливо для будущего пожара.

В каком смысле?

Я понял, что прямо под оболочкой внешнего мира существует другой мир, а если копнуть глубже, там будут проявляться все новые миры. Я знал это еще ребенком, но не мог доказать. Это были просто ощущения. В голубом небе и цветах заключена благодать, но иная сила — дикая боль и разложение — в равной мере содержится повсюду. Это как с учеными: они начинают свои исследования на поверхности, а потом углубляются внутрь предмета, достигают мельчайших частиц, и весь их мир снова сводится к абстракции. Они чем-то похожи на художников-абстракционистов. С ними невозможно разговаривать, потому что они погрязли в абстракции.

А когда и при каких обстоятельствах вы впервые заинтересовались искусством?

Когда был маленький, я все время рисовал карандашами или красками. За одну вещь я матери до сих пор благодарен — она не давала мне книжек-раскрасок, считала, что они ограничивают. А отец приносил домой со своей государственной службы кучу бумаги. Чаще всего я рисовал оружие, пистолеты и самолеты, потому что война только что закончилась и все это еще, я думаю, витало в воздухе. У меня были собственная каска, армейский ремень и фляжка, и еще эти деревянные ружья. Я их рисовал, потому что они были частью моего мира. Больше всего я любил рисовать пулеметы — браунинг с водяным охлаждением. Мне они больше всего нравились.

Когда мне было четырнадцать, мы с дедушкой и бабушкой с отцовской стороны поехали в Монтану. Дед возвращался на свое ранчо, где вырос мой отец, а меня высадили в городке Хангри-Хорс вместе с тетей Нони Кролл. Там рядом плотина Хангри-Хорс, а в самом городке двести жителей и полно сувенирных лавок, где продают этих настоящих маленьких лошадок. У тети Нони и дяди Билла тоже был магазин со всякой всячиной, а рядом с их домом жил художник по имени Эйс Пауэлл, который работал в стиле Чарли Рассела и Ремингтона[4]. Я часто ходил туда рисовать. Они с женой оба были художники, и у них всегда находилась бумага и все остальное. Но все это было в такой дали, в таком западном захолустье, что у меня и мысли не было, будто живопись — это что-то серьезное; думал — так, чисто западный прикол.

Помешательство на оружии. Линч (семь лет) и его армия.

А когда вы поняли, что художник — это нормальная профессия, не хуже других?

Мы переехали в Виргинию, и я не знал, чем заняться. Правда, рисовать любил. Отец был ученый, и я думал, может, я тоже стану ученым. Я был в каком-то смысле полный ноль — у меня вообще не было своих идей. Я встретил моего друга Тоби Килера перед домом своей девушки Линды Стайлс. И Тоби сделал две вещи: он сказал мне, что его отец художник, — и это известие целиком изменило мою жизнь, и еще он увел мою подружку!

Я отправился в студию его отца в Джорджтаун, и тот оказался отличным парнем. Он был сам по себе, вообще не соприкасался с миром искусства, но все равно посвятил этому всю свою жизнь, понимаете, и это меня потрясло. Мы подружились с ним — его звали Бушнелл Килер, — так я и решил стать художником, решился на все сто процентов. Я был в девятом классе. Он еще показал мне эту книгу Роберта Генри, она называлась «Дух искусства»[5], и она стала моей библией, потому что там были сформулированы правила художественной жизни. Это был один из тех фантастических случаев, которые определяют всю последующую жизнь, — эта встреча с Тоби во дворе дома Линды Стайлс... в 1960-м или, может, в 1961 году.

Многие ваши картины конца восьмидесятых — начала девяностых построены вокруг образа дома: «Тень скрюченной руки напротив моего дома», «В моем доме муравьи» или «Внезапно дом мой обернулся Древом Боли». Почему?

Многие мои картины навеяны воспоминаниями о Бойсе в Айдахо и о Спокейне, штат Вашингтон. Некоторые люди по натуре таковы, что все время думают о президенте Соединенных Штатов или об Африке с Азией. Их мысли витают за тысячу миль, они обдумывают глобальные проблемы и ситуации мирового значения. А меня все это оставляет равнодушным. Мне туда не доехать. Мне нравится думать о том, что происходит по соседству, — например, о заборе, канаве, о том, как кто-то роет яму, о девочке в доме, о дереве и о том, что происходит в этом дереве, — о разных местах поблизости, куда я могу попасть. Второе — это то же самое: все это заложено в природе человека, это одно и то же.

На ваших картинах дом часто изображен опасным местом. Например, на картине «Дом и сад» сад сделан из затвердевшего пластыря. Он больше похож на могилу, чем на сад. Почему?

Дом — это место, где дела могут пойти не так. В детстве дом вызывал у меня ощущение клаустрофобии, но не потому, что

семья была большая. Дом похож на гнездо — в нем не задерживаются надолго. Я использовал для этой картины пластырь — мне нравится его цвет и то, что он связан с ранами. Вата притягивает похожим образом — вызывает медицинские ассоциации.

«Внезапно дом мой обернулся Древом Боли» (1990). Холст, масло, смешанная техника, 168 x 173 см

Мой отец часто экспериментировал с больными деревьями и насекомыми. В его распоряжении были огромные леса. Так что я видел насекомых, болезни и рост в органическом мире вроде леса или даже сада. И такой мир зачаровывает меня — это земля, и растения, которые лезут из нее, и потом эти штуки, которые ползут по ним, и все это шевеление в саду, — так много фактур и движений. Можно просто потеряться навсегда. И масса вещей, которые разрушают сад. Разные убийцы, -смерть, болезни, черви, личинки, муравьи. Столько всего.

Похоже, вы не доверяете внешнему виду, но норовите залезть

в глубину. Вроде первых кадров «Синего бархата»: от идиллической оболочки мирного городка до насекомых, кишащих под лужайкой перед домом.

На какой-нибудь фотографии из журнала «Нэшнл джиографик» сад выглядит очень *красиво.* Или сосна на фоне голубого неба с парой пухлых белых облачков — вы в восторге. Но если приблизитесь хоть на шаг, то увидите, что каждому дереву пришлось многое преодолеть, чтобы дорасти до таких размеров. Если вы садовник, то должны следить за целой уймой всяких вещей.

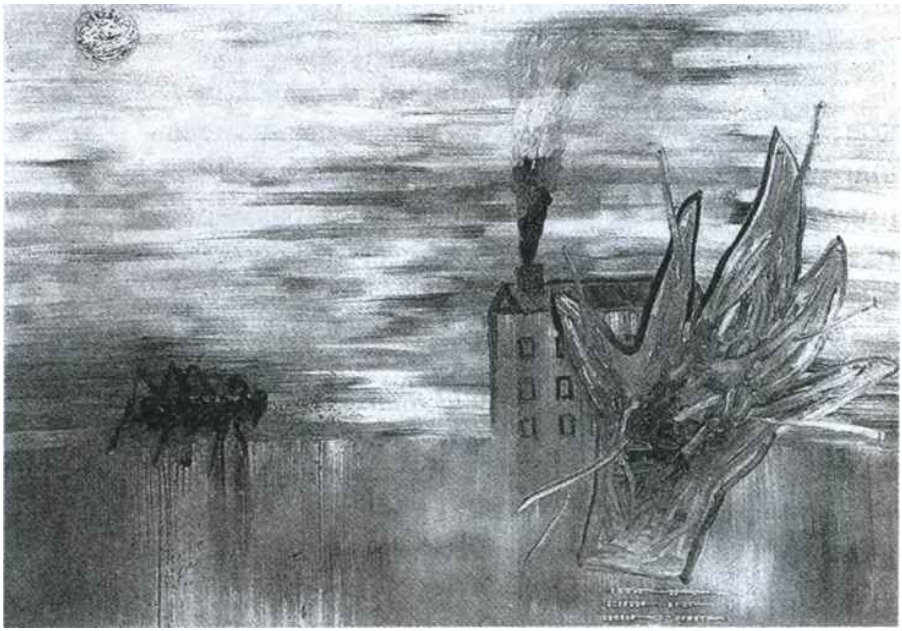
Мое детство выглядело так: изящные дома, улицы с рядами деревьев, молочник, игры в войну на задних дворах, жужжащие самолеты, синее небо, заборы из столбиков, зеленая трава, вишневые деревья. Обывательская Америка, какой она должна быть. Но на вишневом дереве проступает смола — черно-желтая, и по ней ползают миллионы красных муравьев. Я обнаружил, что, если присмотреться к этому прекрасному миру, внутри *всегда* ползают красные муравьи. Поскольку я вырос в совершенном мире, все остальное было контрастом.

Я наблюдал жизнь на сверхкрупных планах. На одном из них, например, слюна смешалась с кровью. Или общий план мирной природы. У меня было много друзей, но я любил оставаться один и смотреть, как насекомые копошатся в саду.

На картине «Тень скрюченной руки напротив моего дома» огромная рука тянется к дому. Смотришь — и возникает чувство, что за пределами дома — страшно.

Точно. Иногда пропорции на картинах странные, ну вроде жук больше дома. Это сплошное мучение. И я не один это ощущаю. Люди чувствуют, что снаружи дома — и, к сожалению, даже внутри в большинстве случаев — скапливаются проблемы, с которыми придется иметь дело. И самообман тут не поможет.

Расскажите про картину «Мама дома и она всерьез разозлилась». Тут снова фигура матери величиной с дом.



«Тень скрюченной руки напротив моего дома» (1988). Холст, масло, смешанная техника, 165 х 210 см

Обычно такими угрожающими видятся отцы. Почему у вас все-таки мать?

Ну... я не знаю... понятия не имею, то ли это связано с моими личными психологическими особенностями, то ли просто такая идея.

Вообще ваша живопись сильно напоминает мироощущение смертельно напуганного ребенка. И ваши ранние короткометражки «Алфавит» и «Бабушка», кажется, происходят из того же источника. Они не похожи на воспоминания о счастливом детстве.

Нет. Но мое собственное детство было идиллическим. Единственное, что меня в данном случае смущает, — масса психопатов утверждают то же самое. Поэтому я и спрашиваю сам себя: минуточку, а твое детство было на самом деле счастливым? И ответ крайне прост: да, очень. Оглядываясь назад, я могу назвать мои воспоминания очень светлыми. Я как-то раз читал стихотворение про страстное желание снова ощутить эйфорию забытых мечтаний детства. А оно и было как мечта, потому что мир был таким маленьким. Не припомню, чтобы я был в состоянии разглядеть больше, чем пару кварталов. И что осталось, когда эта пара домов перестала быть частью меня, — ноль! А эти дома были огромными.

В общем, все мелкие детали раздувались и выходили из берегов. Счастье заключалось в этом дворе, этом заборе или луче света на каком-нибудь предмете. Я мог часами сидеть в каком-нибудь тесном углу во дворе у дома. Иногда эти воспоминания вырываются наружу и я испытываю блаженство. В сознании ребенка все выглядит мирным и прекрасным. Самолеты медленно парят в небе. Резиновые уточки плавают в ванной. Трапезы, кажется, длятся все последние пять лет, а послеобеденный сон и вовсе бесконечен.

Вы сказали, что ваше детство напоминало сбывшуюся мечту. Как вы думаете, мы склонны домысливать свое прошлое?

Мы окрашиваем себя в наших воспоминаниях в радужный цвет. Мы представляем себе, как в прошлом ведем себя лучше, принимаем более удачные решения, лучше ладим с людьми и больше положенного ставим себе в заслугу. Мы приукрашиваем себя как ненормальные и можем потом двигаться вперед и продолжать жить. А правдивые воспоминания, скорее всего, просто вогнали бы нас в депрессию.

А тогда в какой степени мы вообще можем полагаться на собственную память?

Ну, как говорил Фред Мэдисон в фильме «Шоссе в никуда»: «Я предпочитаю помнить вещи по-своему». Любой из нас так и поступает, до определенной степени. Но большую часть дня мы проводим в грезах. Всегда можно сбежать из действительности внутрь своего сознания и проскользнуть в совершенно иной мир.

Учитывая, что вы так много заимствуете из прошлого в ваших работах, бывает ли вам иногда трудно приблизиться к воспоминаниям и событиям из детства ?

Ну, раз вы заговорили об их труднодоступности, то, наверное, да. Но иногда вы фокусируетесь на определенном месте, которое напоминает вам о чем-то, и тогда все эти вещи начинают проявляться. Но у меня был опыт моментальных вспышек, казавшихся воспоминаниями. Они сопровождались фантастическим ощущением счастья, но я абсолютно не в состоянии вспомнить, где именно это случилось. Чувство это было так реально, однако я не помню, когда все происходило. В сознании всплывали маленькие фрагменты, слишком крошечные, чтобы узнать за ними реально происходившие вещи.

А чем старше вы становились, тем больше находилось доступных воспоминаний?

Да. Думаю, это вопрос сохранности. Вы до такой степени погружаетесь в разные дела по мере взросления, что теряете способность различать мелкие детали и переживать подобный опыт. И вот впервые за долгое время что-то всплывает и вы

возвращаетесь назад. Какая-то мелочь. Очень важно отрешиться, сесть и посмотреть на вещи спокойно, с нижней перспективы. Когда ты еще мал, то смотришь на вещи снизу вверх. А если ты можешь потом снова снизойти до той же точки зрения и взглянуть на предмет с той же позиции, это вроде как снова пережить то же самое. Только взрослым вы знаете гораздо больше, и это все портит.

Но в детстве очень много загадочного. Даже что-то простое вроде дерева может быть непонятным. Ты смотришь на него издалека, и оно выглядит маленьким, а когда подходишь ближе, кажется, что оно вырастает, и не понимаешь, что за правила тут действуют. Мы думаем, что поняли эти правила, когда стали взрослыми, но единственное, в чем мы действительно поднаторели, — это оскудение воображения. В детстве мир казался мне целиком и полностью фантастическим. Конечно, я терзался обычными страхами, например боялся ходить в школу — я знал, что там меня ждут всякие проблемы. Но любой другой с такими проблемами тоже сталкивался, так что мои страхи были обычным делом. Оглядываясь назад, могу сказать, что школа — это, по-моему, преступление против молодости. Она разрушала ростки свободы. Учителя не поощряли знания или здоровый взгляд на вещи. Те люди, которые меня интересовали, не ходили в школу.

Чаще всего я чувствую себя ребенком в возрасте от девяти до семнадцати лет, а иногда шестилетним! С тех пор тьма сгустилась. Тьма — это понимание мира, человеческой природы и моей собственной природы, слепленное в один ком грязи.

Но независимо от того, происходили события в точности так, как вы их запомнили, или нет, детские вос-поминания все равно являются для вас постоянным источником материала.

Вот именно. Но знаете, новый материал тоже возникает постоянно. Новое и старое иногда чудесным образом соприкасаются.

Что привлекает вас в живописи и почему вы до сих пор чувствуете потребность писать картины?

Ну, можно сидеть в кресле — а я люблю просто сидеть и валять дурака — и уплывать прочь. А иногда, когда я готов уснуть, особенно сидя в кресле с закрытыми глазами, я дрейфую сквозь пространство, где возникают образы, и не контролирую их. На самом деле, как только я начинаю думать о них, они пропадают. А если я не оцениваю их и не придаю им большого значения, они просто роятся. Обычно сериями. Например, если это лицо, то следующее лицо будет просто слегка отличаться от первого, но все будут похожих очертаний. И некоторые из этих

идей или образов очень волнующие. Нарисовать что-то — способ зафиксировать это более четко. Тогда у вас будет образ, на который вы можете смотреть. Девяносто девять процентов этих образов вы не сумеете воспроизвести в памяти уже спустя неделю. А живопись как бы напоминает вам о них, и они существуют. И вы доделываете их до готовности, и это приятно — немного волнующе обладать ими, взаимодействовать с ними.

Примерно то же происходит, когда слушаешь учителя. Если в это время рисовать, рисунок может не иметь ничего общего с тем, что ты слышишь, но, если тебя спросят, что он или она сказали, достаточно провести пальцем по рисунку, и все сказанные слова будут в нем записаны. Ты становишься как игла на пластинке, и это сногсшибательно.

Сновидения очевидно являются краеугольным камнем вашего кино. Они играют важную роль в вашей жизни?

Грезы наяву очень важны, они приходят, когда я спокойно сижу в кресле и отпускаю мысли блуждать. Когда спишь, свои сны не контролируешь. Мне нравится погружаться в мир сновидений, который я создал или обнаружил, в мир, который я выбрал.

Когда удается запомнить кошмар, от которого проснулся, и потом пересказываешь его другу, тот не пугается. Вы видите по его лицу, что это вовсе не такая страшная история, как вам показалось...

Но как раз в этом и сила кино. Он не может сопереживать такому сну, потому что сновидец получил его на тысячу процентов в личное пользование. Этот сон показывают только ему. Он уникален и убедителен для этого человека. Но с помощью звуков, сюжетов и времени вы можете гораздо доходчивее воплотить его для других в фильме.

...Но вот этот кошмар — какова природа недостающего элемента, о *котором так сложно рассказать другим?*

Это субъективная вещь. Она не произведет на Боба такого впечатления, как на Сэма, и иначе повлияет на Сюзи. У всех все по-разному. Во сне может содержаться какой-то пугающий абсурд, но он работает только для *вас.* Но этот страх слишком абстрактный. У моего друга Джека Фиска есть повторяющийся сон про шину. Она крутится на полке в гараже. Крутится, чуть не падает, а потом начинает крутиться назад. Вертится в другом направлении, опять чуть не падает. Только это крутящееся колесо его и пугает. Ну надо же, представляете! Самый главный элемент невозможно передать другому. Нужно транслировать какую-то дополнительную информацию. Насытить крошечный базовый компонент неким знанием.

Мне оно передалось в «Диких сердцем», в сцене

автокатастрофы, там Шерилин Фенн бродит по кругу, продолжая хвататься за свою помаду и сумку, и ее мозги вытекают наружу. Лора Дерн начинает орать, я в это время звучит простая, леденящая душу мелодия Анджело Бадаламенти. Все детали работают на создание жуткого и страшно меланхоличного момента. И как вам только удалось это все собрать?

Целое круче суммы частей. Иногда. Трудно объяснить это. Только если у вас есть возможность сводить воедино детали — тогда появляются варианты. Поэтому вы беседуете, слушаете, думаете, прикидываете до тех пор, пока вам не покажется, что вариант сработает. Но вы паритесь так над каждой сценой.

Этот эпизод был в сценарии, как я понимаю. А он в итоге вышел таким же, как был написан изначально?

Нет. Но так происходит со всей моей работой. Понимаете, судьба иногда вмешивается. Иногда она работает на вас, а иногда против. И вы смотрите, что тут со своей стороны можно сделать. Здесь присутствует множество других вещей: вы думаете, что держите их под контролем, а на самом деле нет. Мы сидели вместе с Анджело, и я объяснял ему, что мне нужно. Ну, понимаете, это же простая вещь, наивная, из пятидесятых. И Анджело приступил. Он что угодно может сыграть, очень хорошо владеет материалом. В общем, он начал играть, а я с ним разговаривал, и потом он заиграл совсем другое, а я продолжал говорить, потому что реагировал на то, что у него выходило, а он старался уловить, что я на самом деле от него хотел. Так что начинаешь с одного, а дальше уже развиваешь. А потом, как только мне понравилось, он *понял*. И сыграл пьесу целиком. А потом мы совместили музыку с изображением. И раз — сработало! Говорю вам: эта музыка добавляет восемьдесят процентов ужаса всей сцене. Она эмоциональный стержень сцены.

А когда вы начали обращать внимание на других известных художников, кто из них вас реально впечатлил?

Фрэнсис Бэкон[6], по-моему, главный. Этот парень — номер один, он герой. Мне многие художники нравятся. Но чтобы прямо пот прошибал, когда на картину смотришь... Я был на выставке Бэкона в шестидесятые в галерее Мальборо, и это одно из самых сильных впечатлений в моей жизни.

А что вас больше всего в нем восхищает? Как он использует краски или его темы?

Всё сразу. И темы и стиль были едины, состыкованы, великолепны. И пространство, и быстрота, и замедление, понимаете, фактура — всё. Обычно из всего творчества художника я предпочитаю пару лет, но у Бэкона мне нравится все. Этот парень, знаете, владел материалом.

Его же сильно заклинивало, и он рисовал одну и ту же картину раз за разом.

Ну и что? Как только вы делаете два похожих фильма, люди просто умирают от желания увидеть что-нибудь новенькое. Ужасно, как долго это может продолжаться. Самое противное, что я видел, — как на Каннском фестивале публика освистала фильм Феллини. Это было накануне показа «Диких сердцем», а они освистали его фильм. Мне все равно, что это был за фильм, меня это просто убило. Убило. Парень достиг той точки, когда они обязаны были проявить уважение.

Картины Бэкона часто подразумевают какую-то историю, но никогда не понятно, что там в точности происходит. Вам именно такой подход интересен?

Вот именно. Фрагменты истории. Если бы Бэкон снимал кино, что это было бы такое и где происходило?

И как кино может передать эту фактуру и эти пространства? Фильм «Последнее танго в Париже» снят под сильным влиянием Бэкона. Там на самом деле есть кое-что от его живописи. Вот так он бы снимал, и вот в этом был мастер. А еще я люблю Эдварда Хоппера[7], но больше за фильмы, чем за живопись. Когда вы видите его работы, то сразу начинаете грезить. И то же самое происходит у меня с Бэконом — я всегда могу «улететь», глядя на его картины, как от музыки.

Вы однажды сказали, что когда рисуете, то в большинстве случаев пытаетесь «просто не мешать». Что вы имели в виду?

Ну, это как у японцев с садами. Природа производит весь этот антураж, и все, что им надо делать, — это, наверное, чуть подрезать тут или там и взращивать определенным образом. Что-то, конечно, приходится и выкорчевать, но сами растения выполняют большую часть работы. Это улица с двусторонним движением — природа и человек трудятся совместно. И в живописи краска имеет свою текстуру и свой способ представления. А кисть — она искусственная и производит тонкие маленькие линии. После того как вы покрыли весь участок мазками, краска стала чем-то другим. Это не краска говорит, а в гораздо большей степени личность художника. Так что надо позволить какие-нибудь странные случайности, не мешать им — дайте им работать, потому что они органичны. Вот что я имел в виду.

Я восхищаюсь людьми, у которых есть идея и они следуют ей, когда рисуют. Со мной такого никогда, никогда не случится. И я не знаю почему. Как только я начал, со мной сразу стало иначе.

Как у сюрреалистов или при «автоматическом письме»?

Точно. Это вроде как взять обычную старую писанину, свою

или даже чужую, и просто разбить на фрагменты, а потом скомпоновать в произвольном порядке — может выйти просто фантастика. И спровоцировать массу других вещей. Всегда необходимо оставлять двери открытыми для других сил, ну понимаете, дать им сделать свое дело. Когда вы, полагаясь на себя, просто записываете эти вещи, то заданы пределы. А иногда хочется раздвинуть границы, выкинуть их и позволить другим вещам вмешаться. Так рождается гораздо больше идей, действительно невероятных. Пытаясь отодвинуть себя самого, иногда видишь нереально крутые вещи.

Когда я двигаю пальцами, покрытыми краской, и позволяю себе включить автопилот, я как бы попадаю в... точно не знаю куда, но думаю, что это связано с местами из детства. Для меня то, что они похожи на детские, не значит исключить из живописи сексуальность. Я думаю, дети довольно хорошо в ней разбираются. Они не знают специальных слов и грубо выражаются на этот счет, но определенно с сексом связано многое, чего мы не вполне понимаем еще, будучи детьми.

Я бы с удовольствием кусал свои картины, но не могу, потому что в состав краски входит свинец. То есть я вроде как сдрейфил. Я еще не чувствую, что выложился тут по полной, и занятие живописью до сих пор кажется мне безопасным и успокаивающим.

Вы еще говорили, что место действия ваших картин может быть где угодно, а фильмов — только в Америке.

Живопись состоит из краски, действия и противодействия. А что касается мест, то... некоторые открывают окна, а я люблю проникать в дом глубже и находить вещи, спрятанные под другими вещами. А еще я люблю заводы. Безмятежные пейзажи наводят на меня скуку. Мне нравится идея соединения человека и земли — вроде шахты с тяжелой техникой и, может быть, несколькими карьерами, заполненными осадками — водой и грязью, где копошатся всевозможные мелкие организмы и насекомые взлетают, как маленькие вертолеты.

Но мне нравятся определенные вещи, связанные с Америкой, они снабжают меня идеями. Когда я гуляю в окрестностях и наблюдаю, то вижу, как вспыхивают мини-истории или являют себя типажи второго плана, так что, знаете, это мое, когда я снимаю американские фильмы.

Это как-то связано с природой фотографического образа? Вы должны направить камеру на предмет и сделать фильм, действие которого происходит «нигде», — это трудно?

Ну, мне нравятся «нездешние» части Америки. «Го-лова-ластик» — это американский фильм, но слегка зависает в

промежуточном пространстве. Которое похоже на грязный, маленький, богом забытый потайной угол. А я люблю такие места. Там можно обнаружить тайну. Это небольшие подлинные уголки, но незаметные. Нужно закопаться и найти их, и даже непонятно, что это за место, пока все элементы не соберутся воедино. А потом они начнут разговаривать с тобой, а ты начнешь видеть их подлинную суть. Вначале в них влюбляешься, но вязнешь в них не сразу.

Вот возьмем идею сделать фильм, действие которого происходит «нигде». А Красная Комната из «Теин-Пике» и есть одно из этих мест?

Да. Там нет проблем со временем. И все что угодно может случиться. Это свободная зона, совершенно непредсказуемая и потому страшно привлекательная, но в то же время и страшная. И побывать в таком месте — это просто фантастика. А сосна и чашка кофе — комбинация таких вещей для меня очень драматична. *(Смеется.)*

Для ваших картин характерна весьма ограниченная палитра. Они очень темные, напоминающие пепел, грязь, спекшуюся кровь и так далее, — очень мало *цветов. Почему?*

Понятия не имею, что с этим делать. Цвета для меня слишком реальны. Это ограничивает. Это не позволяет слишком погружаться в фантазии. Чем больше вы добавляете черного к цвету, тем выходит фантастичнее. Я бы попробовал пропорцию: один тюбик кадмия желтого на пятьсот тюбиков черного. Как один из способов.

Какая, по-вашему, связь между черным цветом и полетом фантазии?

У черного есть глубина. Это вроде узкого лаза — сквозь него можно проникнуть внутрь. Но поскольку там все равно темно, то вмешивается воображение и масса вещей, которые там происходят, обретают голос. Тогда начинаешь видеть то, чего ты боишься. Начинаешь видеть то, что ты любишь, и это все становится похоже на сон.

Другое время, другое место. Специальный агент Дейл Купер (Кайл Маклохлан) и Человек Из Другого Места (Майкл Андерсон) в Красной Комнате

А как вы можете описать фигуры па ваших картинах?

Ну, они похожи на части тела или что-то вроде. Я не могу охватить фигуру целиком и не знаю почему. Бэкон мог нарисовать тело целиком, а у меня не получается. Иногда я рисую фигуру почти полностью, и тогда большая часть подлежит уничтожению.

Иногда эти части будто перемещаются по картине и словно торопятся покинуть холст. Непохоже, чтобы они собирались там оставаться. Вы согласны?

Ну да. Может, у них проблемы, я не знаю. У этих картин тревожное настроение, но и юмора в них достаточно. Но в конечном счете, я полагаю, их центральная идея, ну понимаете, — это жизнь во тьме и сумбуре, и я сам на них тоже присутствую — во тьме и сумбуре.

Знаете, на что похожи собаки в комнате? Они на самом деле выглядят так, будто им весело. Они гоняют мячик, жуют что ни попадя, вывалив язык от счастья. Вот и человеческие существа такие же. Мы должны быть довольно счастливыми. И я не знаю, почему это не так.

Темнота и сумбур когда-нибудь сходят на нет или,, наоборот, сгущаются? И они до сих пор необходимы для ваших работ?

Они исчезают. Они оставляют каждого из нас. Я действительно верю, что они не будут длиться вечно. Не знаю, зачем обязательно теряться в этих тьме и сумбуре, но иногда от

них получаешь настоящее удовольствие. Но потом, когда заболеваешь, или тебя начинают мучить, или вдруг подстрелят, — это уже не смешно. Или когда сердце разобьется, или дом сгорит.

В своей работе вы способны упорядочить тьму и сумбур — чего обычно не получается в реальной жизни?

Да-да, точно. Фильмы и картины — это те вещи, которые можно контролировать. Взять идею и перевести ее во что-то материальное — это прекрасный процесс. Душа трепещет! Кто знает отчего? И это, по мне, самое лучшее, что ты можешь сделать.

Фигуры на картинах можно назвать неуклюжими: у них тоненькие ножки, они угловатые доходяги. Кажется, простейшее действие для них уже проблема. Напоминает определенные сцены из ваших фильмов, например из «Твин-Пикс», где Лейлу Куперу и шерифу Трумэну никак не справиться с вращающимися креслами, когда они навещают в больнице Ронетт Пуласки.

Ну, один из моих любимых фильмов — это «Лолита», а одна из самых сильных сцен там — с раскладушкой. Коридорный вместе с Джеймсом Мейсоном пытаются ее разложить, пока Сью Лайон спит в той же комнате, а они не хотят ее будить. Некоторые люди ничего не соображают в технике, а некоторые машины с виду простые, но сложны в эксплуатации. Это абсурд какой-то. Когда мы снимали эту сцену в «Твин-Пикс», кресла там были, но потом сюжет получил развитие. Куперу и шерифу Трумэну надо было не шуметь, Ронетт в тяжелом состоянии, и это вносит в сцену напряжение и одновременно долю абсурдного юмора. На самом деле в жизни ведь так и происходит — некоторые вещи по-дурацки сконструированы, с ними сложно обращаться — надо сообразить, что с ними делать, а они не поддаются.

С фигурами на ваших картинах и персонажами ваших фильмов кажется, что жизнь для них — это сложный акт удержания равновесия. Иногда даже буквально, у них походка расшатанная. Как у Бобби из «Твин-Пикс», например.

Да. Мы все стремимся к балансу, я думаю. Вот конечная цель. А это непростая штука, знаете ли, — идеальное равновесие. Я думаю, когда его достигаешь, чувствуешь что-то вроде эйфории. Иногда вещи валятся друг на друга, и в этом тоже присутствует некое равновесие, но скоротечное. Придет день, когда оно наконец установится насовсем. И мы окажемся в абсолютно другом месте. А здесь люди очень неуравновешенные. Все вокруг трясется, пытаясь дотянуться до того другого места, но так и не дотягивается. И я думаю, это потому, что люди неадекватны и

постоянно *противо*-действуют, особо не задумываясь зачем. Большей частью это эмоциональные реакции, и поэтому все вечно превращается в какой-то дурдом.

Учитывая, как важен для вас «баланс», можно ли сказать, например, что характер Джеффри Бомонта достигает равновесия в конце «Синего бархата»?

Это просто вроде неполного портрета. На самом деле у Джеффри Бомонта миллион других мыслей, которые не показаны в фильме, — целый ряд иных разбродов и шатаний. Невозможно осветить сразу все. Но можно сказать, что он кое-чему научился, ну, сделал шаг на пути к чему-то. Но и все на этом. Он пережил некий опыт и что-то извлек из него.

На картинах также проблема с источником света. Кажется, что на них запечатлены темные, нелюбимые миры. Это так?

Это значит, что чем темнее, тем мне кажется красивее. Наверное, я не учился писать светлые стороны жизни таким образом, чтобы мне это нравилось, хотя я думаю, что это возможно, — у Руссо[8] это получалось и у Ричарда Дибенкорна[9] тоже, до некоторой степени. Но все мои картины — это натуральные, жестокие комедии.

Им нужно быть жестокими, примитивными и грубыми, и для этого я пытаюсь дать природе рисовать вместо меня.

Но тут присутствует взаимодействие форм, одних с другими, от которого получаешь удовольствие. А само слово «удовольствие» переводит разговор на тему любви. Если что-то нам действительно нравится, мы говорим: «Я люблю». Это нас волнует так или иначе. Так что даже если речь о темной стороне — там происходят очень привлекательные вещи, и для меня это не обсуждается, потому что они ведь и должны быть такими, понимаете, чтобы я и в самом деле любил их.

На картинах мы часто видим отдельные буквы, вырезанные и составленные в предложения. Это снова напомнило мне «Твин-Пикс» и те буквы, которые Убийца Боб засовывал под ногти своих жертв. И конечно, это отсылка к вашей первой короткометражке «Алфавит». Чем так привлекают вас буквы и слова?

Слова на картинах иногда очень важны, чтобы заставить вас думать о том, что на них происходит. А зачастую слова восхищают меня просто своей формой и из этого что-то может вырасти. Я часто вырезаю эти маленькие буковки и наклеиваю. Они так здорово выглядят в строчку — на зубы похожи. Я приклеиваю их этой штукой, которая напоминает мне мазь. Слова меняют ваш способ восприятия того, что происходит на картине. И неплохо уравновешивают все остальное, что на них творится. А иногда превращаются в названия.

Слово — это тоже фактура. Когда едешь на машине, то видишь телеграфные столбы, облака, синее небо или туман и множество слов и образов. Видишь знаки и странные огни, а люди просто исчезают. Человек не так важен. Люди подавлены. А вот этого я сильно не люблю. Мне нравятся разреженные пространства. И неорганизованные. Но это как с цифрами — убогая комнатенка под номером 2. А потом, когда приводишь туда кого-то, этот человек определенно крепкая семерка, 7. Вдруг начинаешь замечать, как меняется его лицо, как он двигается — как в «Голове-ластик». «Дикие сердцем» более нагруженный фильм. Я конструировал что-то вроде мании, сумасшествия в мире. Вот о чем там было.

Вы говорите, слово может быть фактурой. Вас всегда притягивали разные фактуры, да?

Да. Я одержим ими. Нас окружает такое количество винила, что я постоянно ловлю себя на гонке за другими на ощупь и на вид поверхностями. Я один раз побрил мышь, чтобы посмотреть, как она выглядит, — очень красиво.

У вас есть картина под названием «Я вижу себя». Выглядит как две стороны одной медали. Одна фигура там темная, а другая белая и похожа на скелет. Похоже, что они смотрят друг на друга сквозь разделительную линию. Что происходило с вами, когда вы писали эту картину?

Ну, у всех нас есть, как минимум, две стороны. Говорят, наш жизненный путь имеет целью достичь Божественного разума с помощью знаний и опыта как единства противоположностей. Вот такой у нас путь. Мир, в котором мы живем, состоит из противоречий. Примирить эти две стороны и есть главный фокус.

Они противоречат друг другу в том смысле, что одна хорошая, а другая плохая?

Ну, так должно быть. Не знаю почему *(смеется),* но... э-э-э... Я понятия не имею, Крис, что вам сказать на это! Они просто противоречат друг другу, понимаете, и все. И это означает, что есть что-то посередине. И середина эта вовсе не компромисс, а сила обеих сторон.

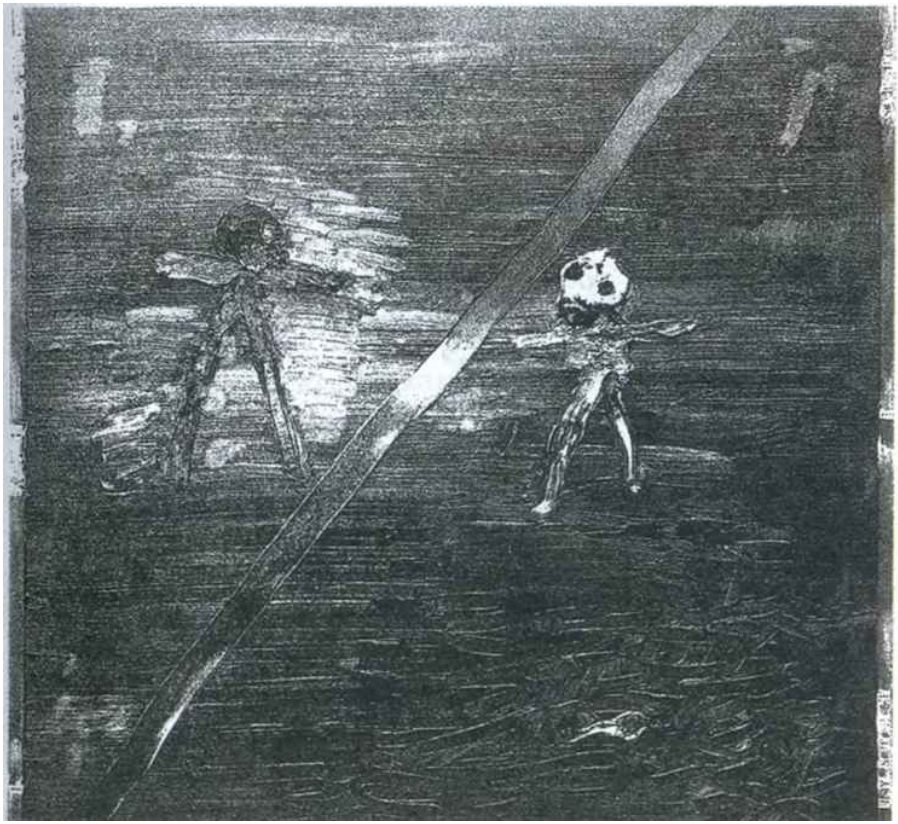
Людей часто тревожат темные стороны собственной психики. А вы, кажется, вполне комфортно уживаетесь со своими. Как это у вас выходит?

Ума не приложу. Я всегда таким был. Мне всегда нравилось то и другое, и я был уверен: чтобы оценить одну, нужно познать и другую, — чем больше тьмы ты постиг, тем больше увидишь и света.

Когда эта ваша темная сторона вылезает наружу или находит выражение в ваших работах, иметь дело с такими

вещами сложно для вашей семьи?

Понимаете, проблемы-то возникают только от беспокойства. Да, я в курсе, но я просто делаю свою работу, и это круто. Человек счастлив, когда занят любимым делом и в состоянии им заниматься. А всякие побочные эффекты скорее смешны. Потому что они вроде зоопарка.



«Я вижу себя» (1992).
Холст, масло, смешанная техника, 72 х 76 см

Но это довольно рискованное занятие — творчество, если иметь в виду реакцию окружающих.

Ну, тут есть на что посмотреть, когда что-то презентуешь. А сам открыт множеству вещей. Работаешь, конечно, не для этого, но это все равно происходит. И никаких других побочных эффектов. Понимаете, я из Миссулы, штат Монтана, так ведь? Я нормальный парень.

То есть вы имеете в виду, что в Миссуле, штат Монтана, все

нормальные по определению?

(Смеется.) Ну, если вы говорите, что вы из Монтаны, окружающие начинают волноваться, потому что Унибомбер[10] оттуда. И масса людей там уходит в леса, ну, таких, знаете, у которых планка упала. Вот место — лес, куда можно уйти, чтобы жить по-своему, вдалеке от людей, которые могут вмешаться, от правительства, налоговых служб и т. п.

Вас в шутку называют «Джимми Стюартом с Марса», что в некотором смысле означает очевидную разницу между вашей работой и вашим публичным образом. Многие считают вас противоречивой личностью. Правы эти людиу как вы считаете?

Ну как бы да, потому что у всех есть внешняя и внутренняя стороны, и вот они время от времени противоречат друг другу — у всех так, у любого человека вообще.

Но у некоторых эта разница заметнее. Вы же как раз из таких у разве нет?

Ну может быть. Дикая разница! Засела в нервных окончаниях!

Эта характеристика часто всплывает по отношению к Дэвиду Кроненбергу. Он выглядит и говорит как нормальный, уравновешенный парень, а потом снимает тревожные, кошмарные фильмы. Отсюда вопрос: он псих по натуре и для дела притворяется нормальным? Или он в душе нормальный, но ему просто необходимо самовыражаться вот таким нарочитым образом? Какой он на самом деле?

Разный. Просто так бывает. То, что лезет из тебя в твоих произведениях, я думаю, больше похоже на правду, чем твои проявления в обычной жизни, когда ты просто погулять вышел. Гуляет только верхушка айсберга и в большинстве случаев не имеет ничего общего с тем, что происходит внутри.

Если подумать про эту малую часть, которая видна, то вот другая ваша картина — «Билли находит книгу загадок прямо у себя на заднем дворе» — сразу напоминает, как Джеффри нашел ухо на пустыре в «Синем бархате». Что вас так поражает в этом сюжете про внезапную находку по соседству?

Ну представьте, что вы действительно нашли книгу загадок и могли бы начать их разгадывать, а они оказались по-настоящему сложными. И эти тайны привели бы вас в трепет. Мы все находим эту книгу загадок, и вот что происходит. Мы вроде можем их разгадать. Проблема в том, что эти разгадки внутри нас и, даже если вы кому-то о них расскажете, вам не поверят или вряд ли поймут вас правильно. Вы вдруг понимаете, что коммуникация происходит не на сто процентов. Есть масса подобных вещей, они случаются в жизни, а слова вас подводят.

В фильмах же что самое крутое? Они могут сообщать кое-что

о той стороне вещей, о которой слова умалчивают. Но фильм не расскажет историю целиком, поскольку в мире так много догадок и предположений, что они сами складываются в тайну, а всякая тайна означает, что существует пазл, который нужно сложить. Вдруг начинаешь думать, будто ты уцепился за найденный смысл. И в жизни есть масса путей, где разбросаны маленькие подсказки к разгадке тайны. Мы получаем мелкие подтверждения — не слишком значительные, — но благодаря этим мелочам продолжаем действовать.

Знать, что тайна рядом, — это огромное потрясение. В действительности происходит гораздо больше, чем заметно глазу, и это бередит нервы. Скажем так: видишь одно, а принимаешь это за другое — видишь ночью в окно человека с чем-то там в руке. Может, ты видел именно то, о чем подумал, и образ в точности соответствует происходящему. Но чаще всего нет: если спуститься посмотреть, что там такое, выяснится, что действительность уступает плодам твоего воображения. Так что я думаю, фрагменты вещей довольно интересны. Можешь додумывать остальное. И тогда ты становишься соучастником. Мы знаем, что случается *всякое*. Не в каждом доме, но в некоторых. Такие вещи порой происходят, мы едва представить себе можем. А они где-то с кем-то происходят. Потому-то столько всех этих ток-шоу на ТВ. Люди собираются и рассказывают о такого рода вещах. Происходит что-то вроде дезинфекции. Ну вроде как ты всегда был в курсе, а теперь они называют все своими именами и демонстрируют. Но из-за этого изрядная доля тайны испаряется.

Но ведь это почти уже превратилось в новую банальность. Все кому не лень вспоминают, как их обижали в детстве. Так ведь, почти все?

Да уж, но теперь считается, что пациенту самому нужно думать, будто дело зашло гораздо дальше. Хотя никуда дальше оно не заходило. Это так или иначе выскакивает наружу и разрушает семьи. И никто не верит, что ничего не было, потому что сейчас так принято: люди верят в худшее.

Не тянет ли в такой ситуации режиссера или актера изображать зло совершенно невообразимым или экстремальным, вроде Фрэнка Бута в «Синем бархате»?

Я думаю, это толкает тебя двигаться дальше за пределы. Или вглубь. Или ты находишь другой ракурс.

Учитывая, что вы начали заниматься живописью еще в детском возрасте и до сих пор продолжаете, считаете ли вы эту область деятельности для себя приоритетной, от которой отталкивается все остальное?

Считаю. В живописи заключены вещи, которые справедливы

вообще для всей жизни. Вот что такое живопись. Музыка тоже из этого разряда. Существуют вещи, которые словами не выскажешь. И живопись как раз о них. И кино для меня тоже большей частью о них. Есть слова, и есть истории, но то, о чем можно рассказать фильмом, не расскажешь словами. Только прекрасным языком кино. И для этого нужно использовать время и сопоставление и все правила, существующие в живописи. Живопись — это одна из тех вещей, которая пронизывает все остальное.

Вам не кажется, что о живописи вы знаете больше, чем о кино?

Да я не особо осведомлен ни в том ни в другом на самом-то деле. Существует что-то вроде понимания, и наряду с ним существует еще интеллектуальное знание. Я не из тех, кто может выступить перед аудиторией с объяснениями, как это делается. Для меня это не работает таким вот образом. Когда сидишь напротив недописанной картины, она начинает разговаривать с тобой, а ты реагируешь и действуешь. Чисто интуитивно. И вещи раскрываются. То же самое со сценой из фильма: она есть в сценарии, но когда она маячит перед тобой, то обволакивает. Когда линия не работает, ты ее выравниваешь — видя, что она должна выглядеть *таким вот образом*. Ты видишь, что свет должен быть направлен под определенным углом и ритм должен быть определенный. Они взаимодействуют с тобой. К сожалению, только когда все элементы собраны вместе, они по-настоящему говорят с тобой. Так что ты должен вытягиваться в струну. Ты должен быть начеку. Ты должен пребывать в том мире.

Вот почему «Голова-ластик» для меня так хорош — у меня была возможность погрузиться в тот мир и жить в нем. Там и не было никакого другого мира. Я иногда слышу песни, про которые говорят, что они были очень популярны в то время, а я совсем не в курсе, я просто был *там*. Это самая прекрасная вещь на свете — потеряться в каком-то мире. А теперь из-за денег и этого вечного подхлестывания происходит натуральная катастрофа. Снимающих кино торопят. Многие картины лишь скользят по касательной. В них нельзя зарыться поглубже, потому что, когда несешься на водных лыжах со скоростью пятьдесят миль в час, ты просто не в состоянии проникнуть дальше поверхности. Но если лодка останавливается или хотя бы замедляет ход, ты падаешь глубоко под воду. А именно там и находятся все самые хорошие идеи.

В предыдущих интервью вы часто говорили, что сложно рассуждать об определенных идеях, потому что они «слишком абстрактны». Что вы имели в виду?

Люди хотят, чтоб ты с ними говорил, и я где-то их понимаю,

но разве все вокруг не болтают об одном и том же? Невозможно выразить, как именно происходят определенные вещи. Ну и другая проблема в том, что можно заболтать что-то вусмерть. Начинаешь думать, как бы выразить мысль, вдруг видишь эту вещь как она есть, и в какой-то степени волшебство уходит. Тут все очень непросто. Когда говоришь о чем-то — только если ты не поэт, — большие вещи становятся меньше.

Или как с критикой — как только заводишь некую тему, сразу слышишь: «Ну да, мы в курсе». Но необходимо озвучить ее, чтобы воплотить в реальность. А с другой стороны, определения очень ограничивают свой предмет. Он перестает выходить за рамки сказанного. А мне нравятся вещи, которые могут быть шире рамок. Как в случае с уже умершими авторами: ты читаешь его книгу, а ему больше нельзя задать вопрос, и получаешь от книги просто уйму всего. Не важно, что он думал. Это, может, и интересно, но на самом деле не важно. Все, что я могу сказать вам о моих намерениях насчет собственных фильмов, — все это к делу не относится.

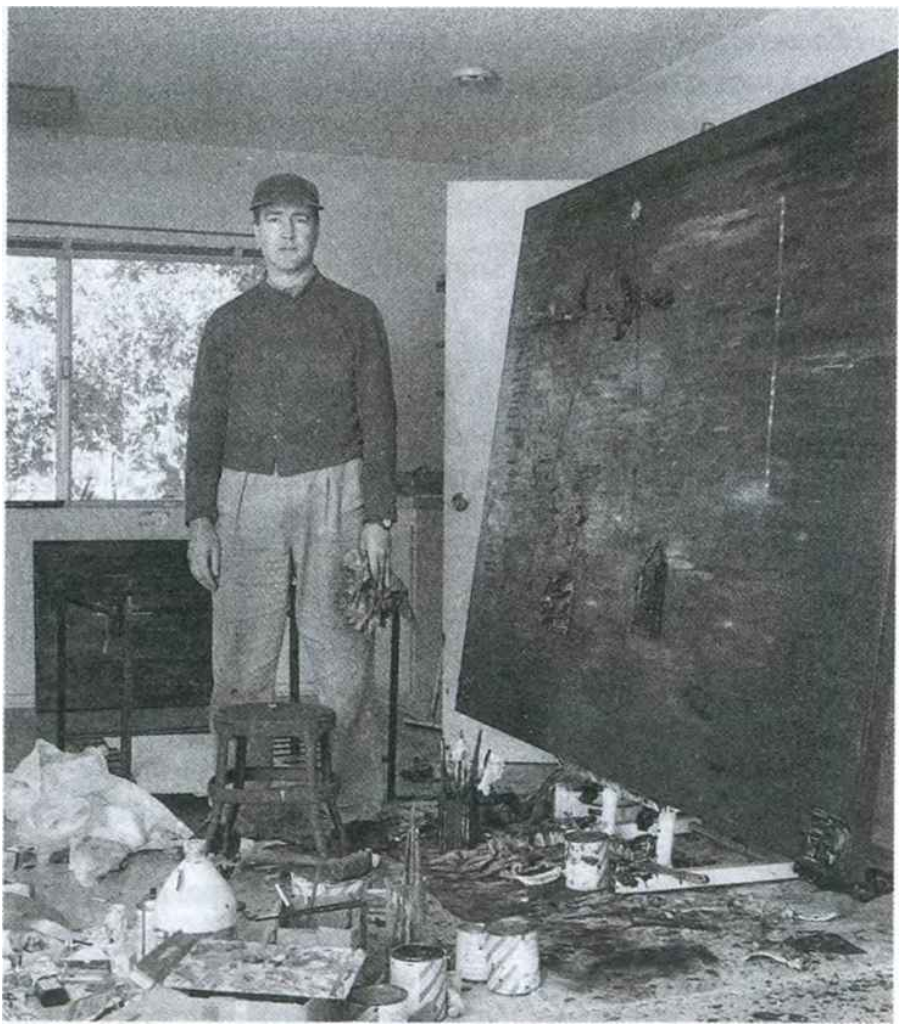
Сложно представить два более противоположных занятия, чем живопись и коммерческие съемки фильмов. В живописи имеешь абсолютный контроль в рамках определенного пространства. И это индивидуальная работа, а не в группе.

Они разные, но у них много общего. Занимаясь живописью, я вовсе не держу все под контролем — это процесс действия и противодействия, получения и отдачи. А когда работаешь с группой людей, с которыми тебе надо сделать фильм, в начале у них ровно *ноль* идей по этому поводу. Потом они прочитывают сценарий. И делают шаг навстречу. А потом приносят реквизит и ты говоришь: «Нет-нет, все это никуда не годится, потому-то и потому-то». А они говорят: «Ох!» Но теперь они в теме и приносят что-то получше и ты просишь выбрать. И вы выбираете одно и то же. Они настроились на твою волну. И шаг за шагом они потихоньку начинают въезжать. То есть это, конечно, не идеальное понимание, но близко к нему. А потом уже не важно, сколько там у вас людей на площадке: все делают одно и то же кино, и попадаешь в атмосферу, которая совершенно отлична от всего остального мира, а ты существуешь в каком-то другом мире. Это круто.

Живопись по сравнению с кино — более частная вещь. Для вас это в большей степени личный вопрос? Вы делаете попытки ее показывать?

Это действительно непросто, потому что довольно скоро понимаешь: картина, которая волнует тебя, вовсе не обязательно так же волнует и других. И все равно испытываешь некий зуд

показать ее кому-нибудь. Это опыт большей частью разрушительный, негативный и унизительный. И вроде как видишь чужое восхищение, но его всегда недостаточно по сравнению с твоими ожиданиями. То же самое и с кино. Если затеял все это ради денег или пытаешься снять коммерческое кино, то, скажем, просто по сборам тебе понятно, насколько ты преуспел. Но если задачи были другие, то очень нервничаешь, предъявляя свою работу.



Действие и противодействие.
Линч пишет картину «Итак, это любовь» (1992)

Ваше имя прочно связано с кинематографом, накладывает ли это отпечаток на живопись и фотографию, когда вы их

показываете?

Ну да. Но гораздо хуже, что речь идет о «живописи от знаменитости». Вот от чего меня реально тошнит. И это ужасно. Это как с Доном Ван Влитом [он же Кэптен Бифхарт[11]]: он, наверное, чувствовал, что ему надо бросить музыку, чтобы его живопись начали принимать всерьез. Когда становишься известен в одной области, дико сложно переключиться на другую в том смысле, чтобы тебя признали и в ней тоже.

Может, взять другое имя?! Я уже думал об этом, потому что имена — это ерунда какая-то. Вот произносишь, например, слово «гной» — и сразу выстреливает куча ассоциаций, понимаете? А взять фото с изображением гнойника, подписанное «Гной»,— так оно может быть довольно симпатичным. Но как только имя начинает нести какую-то смысловую нагрузку, обозначаемая вещь сразу поступает в разряд либо милых, либо нереально противных.

То есть вам хотелось бы, чтобы ваши зрители каким-то образом выкидывали из головы ваши фильмы, когда смотрят на ваши картины?

Ну, это невозможно. Для начала они сравнивают. Они видят какие-то отсылки. То есть это нереально. Это как не думать про белую обезьяну, ну, вы понимаете. Не выйдет.

Многие современные художники сейчас снимают кино — Роберт Лонго, Дэвид Салле, Ларри Кларк, Джулиан Шпабель и так далее. Есть ли, по-вашему, преимущества у художников, обратившихся к кино?

Ну, тут все дело в идеях. Некоторые задумки имеют живописную природу, а другие — кинематографическую. И самое замечательное, что кино вмещает в себя все: время, звук, фабулу, персонажей, и, понимаете, это движется дальше, и дальше, и дальше. И это может быть как спектакль. А вы ищете эти магические комбинации элементов. А если потом получаете что-то типа «целое больше, чем сумма частей», значит, заморачиваться стоило. Мне кажется, что кино притягивает как магнит людей с идеями, и я вообще не понимаю, как некоторые могли так долго оставаться от него в стороне.

2. От «Невесты» до «Бабушки»

Сад в индустриальном городе

В мире Линча с фрустрацией, подозрением или страхом часто ассоциируются образовательные учреждения, устоявшиеся методы обучения, тексты и даже отдельные буквы. По всем свидетельствам, сам он никогда не отличался прилежанием, и, когда встал вопрос об аттестате, Дэвида защищал Бушнелл Килер, ссылаясь на его очевидную для всех художественую одаренность. Пегги Риви, первая жена Линча, думает, что ему скорее всего было скучно учиться:

- Он был нерадивым учеником, но его любили. Симпатичный парень, состоял в студенческой организации. Он по-своему привлекал и никогда не числился в принципиальных аутсайдерах.

В 1964 году Линч поступил на дневное отделение Бостонской школы при Музее искусств, но через год бросил учебу, чтобы поехать на три года в Европу вместе с другом и коллегой по художественному цеху Джеком Фиском (ныне художником-постановщиком и режиссером). А когда этот вояж резко прервался всего через пятнадцать дней, Линч вернулся в Александрию, в дом Бушнелла Килера. Родители больше не давали ему денег, и ему пришлось обеспечивать себя самому. С этой целью он помогал отделывать килеровский дом, причем, по воспоминаниям Тоби, отдался процессу с избытком энтузиазма:

- Он начал с ванной на втором этаже и взял дюймовую кисть. Такую маленькую кисточку! И провел *три дня* в этой ванной, пока красил. Причем он одну батарею там красил целый день! Тщательно обрабатывал все углы, щели и покрасил эту штуку лучше, чем было, когда она была новая. Это занятие поглотило его глобально! Моя мама до сих пор смеется, когда вспоминает Дэвида в этой ванной.

Но только в 1965 году, когда Линч поступил в Пенсильванскую академию изящных искусств в Филадельфии, ситуация стала радикально меняться на всех фронтах. Филадельфия стала тем местом, которое оказало на Линча и его творчество сильное и продолжительное влияние. Вдобавок он встретил Пегги Риви, они вместе учились в Академии. Они поженились в 1967-м, а их дочь Дженнифер родилась в апреле следующего года. Начиная с этого момента обстоятельства вынудили Линча исполнять роль молодого отца, который понимал, что теперь склонность к богемной жизни ему нужно сочетать с запросами семьи - эта тема потом проявилась в

«Голове-ластик». Но Риви впоследствии скажет:

- Он был, конечно, нерадивым отцом, но все равно очень любящим. Да и вообще - я ведь уже была беременна, когда мы поженились. Мы оба были не слишком сознательными родителями.

Изменился и живописный стиль Линча. Когда он только переступил порог Академии, то создавал композиции, оперируя яркими цветами. Но вдруг его живопись в одночасье начала демонстрировать все симптомы болезненного воображения. Риви вспоминает:

- Не знаю, по какой причине, но он стал рисовать довольно мрачные вещи. Большие черные холсты.

Первый назывался «Невеста» и, по мнению Риви, был прорывом.

- Знаю, что это прозвучит жутко, но там было нарисовано что-то вроде абстрактной фигуры невесты, которая делает аборт сама себе. Но рисунок совершенно не был отвратительным. Он был тревожным, будоражащим и отлично нарисованным.

Но самая значимая трансформация в творчестве Линча в период Академии была уже не за горами - его обращение от живописи к рисованным фильмам. Результатом стала его первая короткометражка «Алфавит», в которой сам процесс зубрения алфавита был представлен как нечто пагубное.

И утверждение Линча о том, что позже в жизни он был вынужден «научиться говорить», - вовсе не дымовая завеса, а реальный факт.

- Мы с Дэвидом были вместе в тот период его жизни, когда он не владел речью, - рассказывает Риви. - Он не говорил так, как это делает большинство художников. Он скорее производил шум, размахивал руками и свистел, как будто ветер. В «Алфавите» передана эта его фрустрация от того, что мысли надо выражать словами. Это фильм о том аде, где пребывает человек невербальной природы.

Возможно, именно поэтому Линч, когда уже обратился к кино, особенно внимательно относился к языку, равно как и к специфическим, зачастую крайне эксцентричным способам выражения, присущим его персонажам. Довольно часто он самозабвенно работал с особенностями голоса конкретного актера. У него был отлично развит слух на ритм беседы и на все ее звуковые нюансы: в «Бабушке», своей второй короткометражке, он сократил (хотя можно сказать, что расширил) все диалоги до состояния чистого звукового эффекта. Если обратить внимание на то, что Изабелла Росселлини называла «отвращением» к словам (они ведь такие «неточные»), становится ясно, что

взаимоотношения Линча с языком -это даже не комплекс, а уникальная черта для современного кино.

- Он нашел способ заставить слова работать на него, - заключает Риви, - он использует их не как речь. Он пишет ими картину. Слова у него имеют текстуру, апеллируют к ощущениям. Он очень поэтичен.

Когда вы впервые столкнулись с образованием в области искусства, что из этого в итоге вышло?

Какие-нибудь курсы типа художественных есть в каждой школе. И к сожалению — а я уверен, что так происходит повсюду в мире, — там действует принцип «те, кто умеет, — творят, а те, кто не умеет, — учат других». Это не всегда так, но то, что там задают, — не вдохновляет, и все вещи, которые вас просят сделать, — тоже. Чаще они только ограничивают. И довольно скоро свободный участок в вашем мозгу, готовый к развитию, закупоривается и вас парализует. Я и так знал, что ученье — вред, но не знал, насколько сильно мне это навредит.

А если бы на ранней стадии вашего художественного образования дела обстояли лучше, не мог бы кинематограф и все, что с этим связано, и вовсе пройти мимо вас?

Не знаю, потому что переход к режиссуре был скорее диктатом судьбы, чем сознательным решением. Понимаете, это так *странно* произошло. Я не то чтобы обязан был, мне просто захотелось... У всех есть желания, но они не всегда сбываются. А с моими желаниями происходило так, что всякие вещи раз за разом входили в мою жизнь, наполняя ее и помогая этим желаниям осуществиться.

Ваш первый опыт изучения художественных дисциплин пришелся на Коркоранскую школу искусств в Вашингтоне, округ Колумбия. Вы там учились заочно или полный курс проходили?

Нет, я начал ходить туда еще в старшей школе, по субботам. И не как студент, я там посещал только занятия по рисованию. А потом снял студию в подсобке у знакомых отца Тоби. Мы делили ее с Джеком Фиском, а потом нам там стало тесно и мы нашли другую. И прежде чем закончить учебу, сменили три студии. Отличные были студии, подходящие. Мы там очень много написали картин. А потом я уехал на год в Бостонскую школу при Музее искусств.

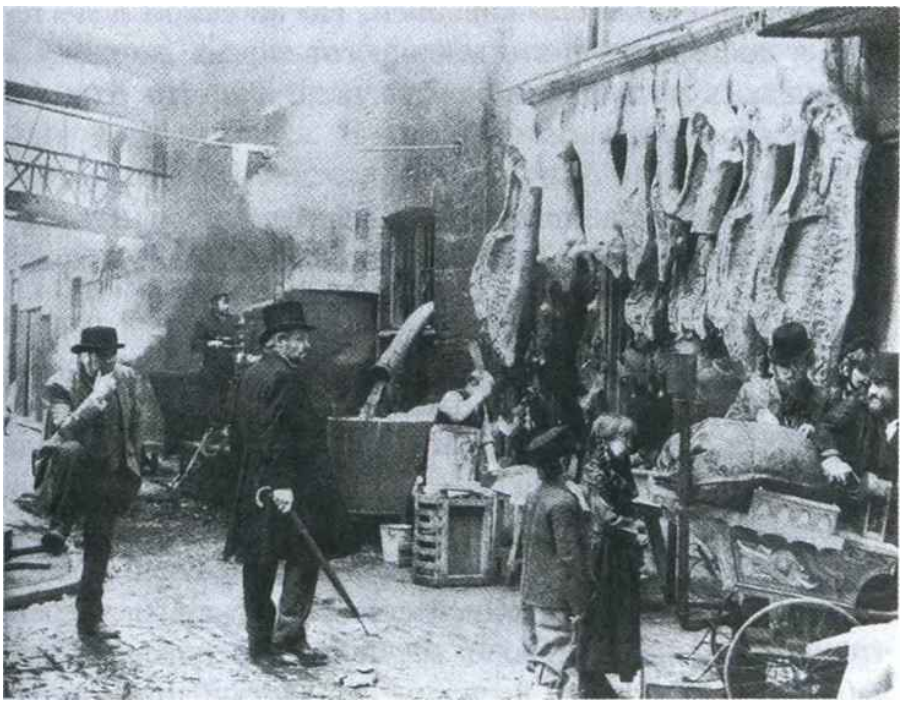
Это было, когда вы все бросили и поехали учиться в Европу вместе с Джеком Фиском. А что пошло не так?

Ну, Джек подался в Куперовский союз науки и искусства в Нью-Йорке, но большой пользы из этого не из-влек, а я поехал в Бостонскую школу при Музее искусств. Да нет, со школой было все в порядке, но школа — она ведь как дом, проблема не в ней, а

в людях. Меня это место вообще ни капли не воодушевляло. Даже наоборот — только обломало, потому что я на него массу надежд возлагал. Вот мы и отправились в Европу. Один из дядюшек Тоби купил нам самые дешевые билеты, с уговором, что мы за это присмотрим за девчонками. В нашу обязанность входило только проследить, чтобы группа девчонок действительно села в самолет. *(Смеется.)*

А что это были за девушки вообще?

Ну, что-то вроде богатых наследниц. Я сидел рядом с одной, из Чикаго, так ее отец был владельцем сети кинотеатров и все такое! И отправил ее путешествовать по Европе. А тогда это было еще не принято — так запросто взять и смотаться в Европу. Да и сама Европа выглядела более странно. Что-то такое было разлито в воздухе, какие-то остатки девятнадцатого века еще чувствовались. И тогда, и через десять лет, когда я снимал там «Человека-слона». Но недавно Фредди Фрэнсис мне сказал, что этих мест, где мы снимали, — их больше не существует. Мы уже не смогли бы снять в Англии подобное кино на натуре.



Викторианский Лондон в линчевском стиле. Энтони Хопкинс, индустриальные пейзажи и мясо. «Человек-слон», 1980

Насколько я понял, вы отправились учиться у художника Оскара Кокошки. Ну, то есть по крайней мере и у него тоже. А почему вы выбрали именно его?

Ну, сын Лайонела Файнингера был одним из преподавателей Бостонской школы. И у них был выход на Кокошку. Они устроили мне протекцию, и я мог приехать в его школу с рекомендательным письмом. Очень странно, потому что на тот момент я вовсе не был бешеным поклонником его живописи. Но на самом деле теперь я понимаю, что это именно тот парень, которым я восхищаюсь чуть ли не больше всех. Так что если бы оно срослось, было бы здорово.

Вы планировали пробыть в Европе три года, а вернулись спустя каких-то пятнадцать дней. Почему?

Ну, мне тогда было девятнадцать, и в моей голове роились мысли, которые вовсе не были моими, я их заимствовал у других. Мы с Джеком направились в Зальцбург, я вез с собой папку с образцами работ. Она весила навскидку килограммов семь. А еще я послал вперед чемодан с малярными красками, которые очень любил. Они шпаклевку напоминали, но при этом были крайне дешевы. И будто бы двойной густоты. Я не был уверен, что найду такие в Европе, вот и послал туда чемодан, набитый всеми этими штуками. А в Зальцбурге как раз вышел в прокат фильм «Звуки музыки», и мы отправились посмотреть, как там изображены те места, куда мы как раз направлялись. Но на самом деле там все выглядело очень, ну то есть крайне странно. Абсолютно неживописно и так опрятно... Но пахло хорошо — там повсюду сосны росли, а я люблю запах хвои, — и замок там был. Только Кокошки не было. Так что в ту же секунду, как мы прибыли туда, путешествие потеряло всякий смысл, а остальное было просто следствием.

А что заставило вас податься в Филадельфию?

Ну, тогда был просто такой неудачный момент. Я вернулся в Виргинию, потому что больше было некуда. Родители переехали в Калифорнию, в Уолнат-Крик, так что, когда я вернулся из Европы, идти мне было некуда и я остановился у Тоби Килера. И содержания меня лишили. У нас с родителями был уговор, что, пока я учусь, они будут помогать мне деньгами. А так как я заявил, что школу посещать больше не собираюсь, то и деньги, соответственно, получать перестал.

Так что я получил работу у дяди Тоби в строительной фирме, я должен был там копировать чертежи. Но у меня была одна проблема — я совершенно не в состоянии рано вставать. Я мог работать только по ночам. Поэтому меня отовсюду увольняли. А там работа начиналась в восемь утра, а я совершенно разбитым

себя чувствовал, если рано вставал, понимаете. *(Смеется.)*

То, что вы долго спали и никак не могли вылезти из постели по утрам, — это показатель депрессии.

Это точно. Я мог проспать шестнадцать часов! Но потом пару дней бодрствовал. Когда меня уволили из строительной фирмы, я пошел работать в багетную мастерскую к одному парню, Микеланджело Алока, пока он тоже меня не уволил. Я дал маху — поцарапал раму, и Микеланджело меня уволил. Но потом пожалел и снова нанял меня уборщиком.

Но Бушнелл Килер, мой отец и еще пара художников в округе сговорились всячески отравлять мне существование, я только недавно узнал эту историю в подробностях. Я обычно заходил к Бушнеллу выпить кофе, ну и поболтать заодно. Но он начинал втирать мне, что сильно занят и что мне пора, и все в таком духе. А затевалось это для того, чтобы убедить меня пойти в художественную школу, совместными усилиями к этому подтолкнуть. Они желали мне добра, а я чувствовал себя несчастным.

Чистые и свежие европейские мечты.

Джули Эндрюс и ее армия в «Звуках музыки» (1965)

А что в итоге убедило вас, что вам надо вернуться в колледж — в данном случае в Филадельфийскую академию?

Ну, Джек Фиск там учился и рассказывал мне, когда приезжал, какое это отличное место. Именно это я и хотел услышать. Я подал заявление, и, как я узнал только недавно, Бушнелл им звонил и хлопотал за меня. Говорил, что я талантливый.

В отличие от Бостонской школы при Музее искусств, где были серьезные художники, но их было недостаточно и сама атмосфера была неправильная, в Филадельфии были художники отличные. И все вдохновляли друг друга, мне там было хорошо.

Но почему никто не сказал вам прямо, чтобы вы вернулись в колледжу вместо того чтобы выдумывать всякие обходные маневры?

Это бы не сработало. В таком возрасте обычно очень силен дух противоречия. И я думаю, человека как раз можно так хитро запутать, чтобы он думал, будто сам принял решение. Это эффективный способ.

Вы несколько раз упоминали, что в детстве и подростковом возрасте не думали собственной головой, а однажды сказали, что собственные мысли появились у вас не раньше двадцати одного года. Это с Филадельфии началось?

Да, как раз в это время. Моя первая оригинальная идея, по-видимому, пришла мне в голову на мосту. Это было сочетание страха и надежды. Эти два чувства всегда сражаются друг с другом. И особенно повлиял переход через мост. Я повторял про себя: «Я не в Филадельфии... я не в Филадельфии... я не в Филадельфии». Когда я продвинулся чуть дальше середины моста, то оказался в Филадельфии. *(Смеется.)* Мне никогда не хотелось в Филадельфию, я всегда хотел в Бостон. Само слово «Бостон» вызывало у меня трепет. А со словом «Филадельфия» все обстояло по-другому.

А что именно побудило вас обратиться от живописи к вашим первым экспериментам с кино?

Одна из моих картин. Не помню, какая именно, она была почти черная. Там еще была фигура в центре холста. Я помню, где тогда был, — в той фантастической комнате в Пенсильванской академии искусств. В этом здании было очень приятно находиться, там полно прекрасных помещений. Хорошо пахнет, и люди хорошие. Комната была огромная, и в ней выгородили отдельные клетушки для работы. Так что там были посторонние, музыка играла и каждый был предоставлен сам себе. Можно было прийти туда поработать в любое время дня и ночи. Я рассматривал фигуру на холсте, когда услышал легкое дуновение

и заметил едва уловимое движение. Мне захотелось, чтобы изображение действительно пошевелилось, понимаете, ну хоть немножко. Вот так оно и случилось. Я помню наш разговор с тем парнем, Брюсом Самуэльсоном. Мы собирались вместе сделать рисованный фильм. Я делал механических людей, много, а он — такую мясную живопись. Однажды я собрал электрическую картину-скульптуру: кидаешь в отверстие шарикоподшипник, он катится по направляющим и по очереди замыкает кучу контактов — сначала спичка чиркает по коробку и поджигает петарду, потом у женщины открывается рот, загорается красная лампочка, и женщина кричит, как раз когда петарда взрывается. Я еще сделал серию «механических женщин» — женщины превращались в пишущие машинки, и так далее.

Мы с Брюсом собирались сделать такое мясо-механическое нечто. Не больно-то получалось, но в моей голове засела идея движущихся картинок. Хотя я был полный ноль по части кино и фотографии. Я считал, что камера «шестнадцать миллиметров» — это просто модель такая, и удивлялся, что стоимость у этих камер разная, когда звонил узнавать про цены. В итоге я купил самую дешевую в магазинчике «Фоторама» в Филадельфии. Это была не то чтобы какая-то вшивая лавка, просто лавка, где продавали камеры. Не самая лучшая, может быть. Но не хочу сказать о ней ничего плохого — люди там были прекрасные.

У них была шестнадцатимиллиметровая камера с пружинным взводом. Я спросил: «А отдельные кадры она делает?» Мне ответили, что да, — ну, я ее так и использовал. Еще я спросил, как осветить плоскую поверхность, а они сказали, что очень просто, — берешь два источника, один справа, другой слева, наставляешь на объект под углом сорок пять градусов, и свет отражается в объектив. Ну, и я ответил: «Отлично, теперь надо, чтобы я мог это держать ровно».

Мне дали комнату в старом отеле, который купила Академия. Первые три этажа там были заняты, зато остальные пустовали, и там стояли эти латунные койки, еще. были отличные коврики и красивые лампы в коридорах. Студенты могли подняться наверх на этом странном, очень тихом лифте и работать там. Я затащил из коридора комод, водрузил наверх камеру и закрепил. У камеры не было зеркального видоискателя, а мне надо было обозначить границы кадра. Я использовал для этого батарею, стены, частично окно и все остальное, что там было. Я начал рисовать в этом кадре анимацию длительностью одну минуту. И еще построил в той же комнате рельефный экран из трех манекенов — попросил Джека Фиска сделать с меня гипсовые слепки, составил три меня вместе, и получился экран.

Потом мне надо было собрать из конструктора такую штуковину поверх проектора, чтобы мотать проявленную пленку, сначала вверх до потолка, потом обратно вниз, чтобы пленка крутилась непрерывно, закольцевать ее. Ну а потом я подвесил свой скульптурный экран и отодвинул проектор назад до такой точки, чтобы часть изображения проецировалась на экран, а остальное исчезало. И вся эта конструкция получилась действительно здорово. Это было одновременно изображение, и скульптура, и шоу, но в то же время у меня был фильм. Там гасили свет на десять минут в час, и в это время все было видно. И такая отличная вещь обошлась всего в двести долларов. Но мне это казалось гигантской суммой. В итоге я назвал эту композицию «Шестерых тошнит». А еще у меня был там включенный магнитофон с закольцованной записью гудящей сирены. Я получил на заключительной годовой выставке первый приз, разделив его с отличным художником Ноэлем Махаффи.

Этот первый опыт вдохновил вас па дальнейшую работу или вы совсем поиздержались?

Денежный кризис победил. И как живописное произведение эта вещь была неправильной. Но она работала, поэтому мне было интересно. Но там был еще один студент, Х. Бартон Вассерман. Ему не нравится, когда я дразню его миллионщиком, но у него было достаточно денег и он предложил мне тысячу долларов — а для меня это была умопомрачительная сумма, — чтобы я сделал такую же штуку для него. Он бы купил проектор и прикрепил к полу рядом со своим стулом, и тогда ему достаточно было бы нажать на кнопку проектора и установить экран, чтобы эта штука включилась. А когда проектор выключен, экран выглядел бы просто как скульптурная композиция. И я сказал: «Фантастика!»

Я был так воодушевлен, что вернулся в «Фотораму» и купил за четыреста пятьдесят долларов из этой тысячи подержанную камеру «Болекс». Ее бывший владелец, доктор, как будто никогда не вынимал ее из красивого кожаного чехла — так она выглядела. Объективы, механизм, масса всяких маленьких дополнительных устройств... Отличная, просто превосходная камера, понимаете. Я некоторое время потратил, чтобы научиться ею пользоваться, и начал делать конструкцию для Барта. Думаю, месяца два я над ней корпел.

Когда я закончил, то отнес пленку в лабораторию, чтобы на следующий день вернуться и забрать ее. А когда пришел домой, сразу в дверях развернулся и достал пленку — хотел посмотреть на свет, что там вышло. И насколько я помню, там даже не было межкадровых полос, на этой пленке! Просто одно засвеченное пятно! Что-то вроде изображения там было, но оно тянулось как

ириска, понимаете, просто растягивалось! Я продолжал рассматривать пленку, но она была целиком испорчена. У камеры был сломан грейфер, и пленка просто свободно проматывалась, на ней не получалось отдельных кадров.

Вы, наверное, думаете, что любой на моем месте расстроился бы. Но я был почти счастлив. Не знаю почему. Так что я позвонил Барту и сказал: «Барт, вместо фильма вышла катастрофа. Камера была сломана, и все, что я наснимал, пошло коту под хвост». А он ответил: «Не волнуйся, Дэвид, возьми остаток денег и сделай для меня что-нибудь другое. Все равно что». Конец истории.

А к тому времени я уже начал думать, как объединить живую съемку с анимацией. У меня возникла идея, и я сделал «Алфавит». Он шел четыре минуты. Тогда родилась моя дочь Дженнифер, и я записал ее плач на репортерский магнитофон «Ухер», который был сломан. Я не знал, что он неисправен, но ее плач и все остальное, что я записывал, — это была просто фантастика. А самое удивительное в том, что эти бракованные звуки мне как раз понравились. И в лаборатории с меня из-за этой поломки не стали брать деньги за обработку пленки, так что повезло мне два раза.

Вот так получилось, что я стал снимать «Бабушку». А счастлив я был тогда, стоя в дверях, потому что какой-то частью сознания, кажется, ощущал, что, если б я сделал тот фильм для Барта, возможно, этим бы все и кончилось. Но поскольку вместо него я снял «Алфавит», а такого фильма было достаточно, чтобы привлечь внимание Американского киноинститута, я решил написать заявку на грант. А вот какой-нибудь другой фильм для этого не годился бы. Я просто знал это.

Когда вы говорите, что обрадовались неудаче с фильмом для Вассермана, вы имеете в виду, что у вас на этот счет включилось шестое чувство?

Как раз из-за этого оно *могло* включиться. Не то чтобы я думал: «Следующая вещь получится гораздо лучше, а значит, все в порядке». У меня просто было странное чувство, что меня эта неудача не волнует.

А откуда взялась задумка «Алфавита»?

Племяннице моей жены Пегги однажды приснился кошмар, и она во сне начала читать алфавит жутко сдавленным голосом, будто ее пытали. Вот примерно из такого повода зародилась идея «Алфавита». А остальное как-то подсознательно вышло.

В каком смысле «подсознательно»?

Поймите, я никогда ничего не проговариваю. Художникам не надо говорить. Любая идея выражена на другом языке, глубоко внутри. Мне никогда не нужно было вытаскивать ее наружу. И

вещи были чище, и, понимаете, они таким образом становились лучше. У меня не было необходимости что-либо оценивать. Я мог просто выпустить это наружу. Именно потому все эти разговоры вокруг смыслов совершенно ничего не значат.

Когда смотришь фильм, возникает совершенно отчетливое ощущение, что учеба — вещь крайне неприятная.

Это пугающий процесс. Вам что-то навязывают. Учиться необходимо, но все равно неприятно. Мне при-шло в голову, что учеба могла бы стать процессом радостным, но вместо этого она похожа на кошмар, от нее людям снятся дурные сны. Так что «Алфавит» — это небольшой кошмар о том страхе, который связан с учебой.

А зачем было накладывать маленькой девочке на лицо белый грим? Это для максимального контраста с черным окружением?

Именно. И еще чтобы отказаться от обычного телесного цвета. Смотришь на него, и сразу хочется что-то с ним сделать. А то он слишком реальный.

Фильм заканчивается шокирующей и жестокой сценой: девочка истекает ярко-красной кровью, которая пачкает белые покрывала. Зачем там такая сцена?

Фильм «Шестерых тошнит» не был по-настоящему жестоким, но все-таки шокировал, весьма бесхитростно причем. «Алфавит» можно толковать по-разному. Но так мы завязнем в интерпретациях. А меня они никогда по-настоящему не волновали. Тут возможна простая догадка: девочку отравили, это у нее такая реакция или что-то в этом роде.

И звук там играет важную роль. Вы согласны?

Да, но он там довольно простецкий. Как я уже рассказывал, большинство звуковых эффектов я записывал на репортерский магнитофон, а он к тому же оказался неисправен. Я собрал все, что получилось, и отправился с этим материалом в лабораторию, которая называлась «Кэлвин де Френ» («Calvin de Frenes»). У них была студия, цех звукозаписи и съемочный отдел. Я массе разных технических примочек научился сперва в «Фотораме», а потом у «Кэлвина». Тамошние сотрудники фантастически мне помогли. Я ходил туда, задавал вопросы, и они мне отвечали. А если не знали, что ответить, то советовали, у кого еще спросить.

Одним из сотрудников лаборатории был Херб Кардуэлл, первый оператор «Головы-ластик». Он научил меня, что есть три вида света: рисующий, заполнение и верхний свет, или контровой. Я не использовал никаких приемов в «Алфавите», но уже научился, когда снимал «Бабушку».

Другой парень, Боб Коллум, один представлял собой весь звукоцех. Когда вы видите в кадре всякое оборудование

сороковых и пятидесятых — эту текстурированную под кожу краску, черные эмалированные шкалы — огромные, точные счетчики, знаете, такие реально минималистичные и качественные… и по-настоящему *примитивные…* — вот такая была у Боба комната. Как будто в прошлое попадаешь. Когда я вернулся, чтобы сделать там звук для «Бабушки», я подумал, что надо поработать с Бобом еще. Собрал кучу материала и сказал ему, что готов делать звук, а он встретил меня на пороге и ответил: «У меня для тебя плохие новости, Дэвид». Я спросил какие, а он сказал: «Я не могу с тобой работать, потому что с момента нашего последнего разговора у меня появилась куча другой халтуры и я на нее подписался. Зато я нанял помощника».

У меня прямо дыхание перехватило. Я чуть с ума не сошел. Понимаете, я решил, что он спихнет меня на какого-то идиота, и чуть не умер от расстройства. А он сказал: «Вот, познакомься». Я поворачиваюсь — а там стоит этот парень, ростом под метр восемьдесят, худой как щепка, и у него на голове такая стрижка… я не знаю — даже не то чтобы под машинку, а просто охламонская! И вот он встает с улыбкой во весь рот и шагает прямо ко мне. А Боб говорит: «Вот, это Алан Сплет». Я пожал ему руку, и клянусь, я слышал, как у него кости в ладони с хрустом сдвинулись! Ну, я едва не чокнулся, понимаете. Но как бы то ни было, вот так мы и познакомились с Элом и с тех пор работали вместе.

А как получилось, что «Алфавит» дал вам возможность получить грант для съемок «Бабушки»?

Ну, я тогда совсем подсел на фильмы. И в дело снова вступил Бушнелл Килер. Он сказал, что его шурин работает в Национальном фонде поощрения искусств и там есть новая структура, которая называется Американский киноинститут, так вот они дают гранты режиссерам. И добавил, что все, что от меня нужно, — подать на рассмотрение сценарий и представить свой предыдущий фильм. И представляете, я отреагировал как настоящий охламон. Мне в одно ухо влетело, из другого сразу вылетело, и я даже пальцем не пошевелил. Но в итоге до меня все-таки дошло, и я написал сценарий «Бабушки».

Это был первый раз, когда идею для фильма вы изложили на бумаге?

Да. Не знаю, сколько там было страниц, но это был не обычный сценарий. Скорее некая *конструкция* — из картиночек, набросков, стихов. Я все время спрашивал у моего друга Чарли Уильямса: «Это что у меня — экспериментальное кино?» А он повторял: «Да, Дэвид, экспериментальное!» — знаете, таким тоном, будто с недоумком разговаривал. Плюс я приложил к

заявке «Алфавит».

Я жил в Филадельфии, женился на Пегги, у нас родилась дочка Дженнифер. И мы жили в доме аж из двенадцати комнат! Три этажа, тридцать семь окон, и огромных! Бывший особняк. С огромным подвалом и каминами, которые можно было топить углем. Высокие потолки, лестницы спереди и сзади. Главная спальня была восемь на восемь метров. И эти хоромы стоили мне три с половиной тысячи долларов. За целый дом! Можете себе представить, что там был за район!

Местность была характерная — фабрики, копоть, рельсы, закусочные, странные типы и очень темные вечера. У тамошних персонажей на лбу написаны сценарии, я видел там очень колоритные детали — пластиковые занавески, которые заклеены пластырем, разбитые окна, заткнутые тряпьем. Маленькая девочка умоляет папу пойти домой, а он так и сидит на тротуаре, парни выбрасывают кого-то из машины, которая уже тронулась с места. Все, что душе угодно.

Мы бедно жили, а город был пропитан страхом. Ребенка могли застрелить прямо на улице, и контур его тела, обведенный мелом, оставался на тротуаре еще дней пять. Нас дважды грабили, один раз стреляли в окно, а другой — украли машину. Первый раз дом взломали на третий день после того, как мы туда переехали, но у меня был меч — отец Пегги подарил. Не знаю, какой он был эпохи, но держал я его под кроватью. И тут я просыпаюсь, вижу лицо Пегги в сантиметре от моего, с выражением такого ужаса, который, надеюсь, я больше не увижу на человеческом лице никогда. «В доме кто-то есть!» Я подскочил, натянул майку задом наперед, схватил этот меч и начал орать: «Убирайтесь отсюда к чертовой матери!» А потом выбежал на лестницу с мечом наперевес, продолжая орать. Грабители оторопели, потому что ведь этот дом так долго пустовал и они привыкли в него лазить. До них дошло, что кто-то тут теперь поселился, и они убежали. Проблема решилась сама собой. Соседей я, конечно, разбудил своим ором, но они наверняка подумали, что это я выгоняю из дома Пегги!

Я говорю людям: от внешней угрозы нас тогда защищали только эти кирпичи. Но с тем же успехом они могли быть картонными. Это постоянное ощущение крайней степени опасности… и страх был очень силен. Кругом насилие, ненависть и разруха. Но этот город оказал самое большое влияние на всю мою жизнь. И случилось это в нужное время. Происходившее вокруг пугало меня, более того — возбуждало.

Очевидно, в подобных местах вы черпаете вдохновение для ваших сюжетов, но давайте обратимся к визуальной стороне —

поговорим о своеобразии индустриальных городов и промзон.

Если просто соорудить новую стальную коробку на пустом месте, поначалу с ней не будет происходить ничего особенного. Она даже может неплохо смотреться, но это будет скучное место. А потом природа начинает работать над постройкой и довольно скоро превратит ее в фантастическую вещь. Для меня все началось в Филадельфии, потому что я был уже достаточно взрослый и атмосфера там была подходящая, так что все случилось само собой. Это была атмосфера распада, но фантастически красивого. Она прямо плодила образы. Когда на вещи одновременно воздействуют химия и природа, результат просто потрясающий, такого не добиться до тех пор, пока человек и природа не начнут действовать вместе.

Вам хватало вашего заработка па жизнь или Пегги тоже приходилось работать?

Было тяжело. Я зарабатывал, печатая открытки, а Пегги сидела с Дженнифер. Мрачный был период. Я весь день занимался этими открытками и только потом живописью, понимаете?

А с какого момента жизнь стала налаживаться?

Я помню, что это было какое-то муторное время года. Промозгло, дождливо, и я уже не надеялся на грант. А потом вдруг получил письмо, что первый этап конкурса закончился и я буду участвовать во втором. Но, кроме меня, там участвовали Стен Брэкидж и Брюс Коннер — их имена тогда уже были на слуху. Они были старше меня и уже успели многое сделать. Они были как бы крутые, независимые, авангардные, продвинутые режиссеры, понимаете? И я сказал себе: «Забудь, это нереально!»

Так что я и думать забыл про это. Уходя на работу, я всегда говорил Пегги: «Звони, только если случится что-нибудь из ряда вон, ну и я тебе позвоню, если у меня такое случится». И в итоге мы никогда не созванивались! Пока в один прекрасный день не раздался ее звонок, я взял трубку, и моя жизнь с того момента изменилась. Джордж Стивенс-младший и Тони Веллани — главные боссы Американского киноинститута — мне звонили. Что-бы сообщить, что дают мне грант. Они сказали: «У вас будет бюджет семь тысяч двести долларов (нет, как сейчас помню, семь тысяч сто девятнадцать), а за пять тысяч не сможете снять?» Как будто я мог отказаться! Я сказал: «Ну конечно!» Я наконец-то стартовал, понимаете, и меня просто распирало от счастья! С каждым такое когда-нибудь происходит. Но по-настоящему оценить подобное везение можно, только находясь действительно в отчаянном положении.

А потом в вашей жизни еще случались такие звонки? Ну вроде

«даем сорок пять миллионов на съемку „Дюны"»?

Нет! Больше ни разу. Этот был единственный. Не то чтобы подобные вещи невозможны, это другое. Я же действительно думал, что ничего подобного никогда не случится, — а оно взяло и случилось. Вот что было круто.

А вы когда-нибудь думали, что было бы., если бы тогда не случился этот прорыв?

Возможно, я попытался бы снять «Бабушку», но это потребовало бы от меня больших усилий. Самое лучшее в этой истории с грантом — что благодаря ей я оказался в такой точке, где имелся канал для выхода моей работы на свет. За каждым проектом, которым они занимаются, имеется солидная база. Если ты просто парень, снимающий свой фильм в подвале, то тебе довольно сложно показать его публике, а потом получить возможность работать над следующим. Но если ты действительно любишь свое дело, то сможешь. Просто жалко, если для этого приходится долго биться головой о стену.

Написав свой первый сценарий, вы потом часто к нему обращались или сразу поняли, что сценарии — не более чем полуфабрикаты?

Нет, я о нем потом и не вспоминал. Но из-за сценария мне пришлось спрашивать себя, есть ли в нем история — по крайней мере в той степени, в какой мне надо. 1ак что сценарий — вещь полезная. Но если бы сценарий был совершенен, его можно было бы выпускать вместо фильма! Достаточно было бы просто его прочесть. А этого недостаточно. *(Смеется.)*

В этом фильме у вас впервые появляются несколько персонажей. Как вы выбирали исполнителей на эти роли?

Дороти Макгиннис печатала со мной открытки, ее я взял на роль бабушки. И еще коллеги из школы искусств, Боб Чедвик и Вирджиния Тейтленд, они жили вместе. И соседский ребенок, Ричард Уайт. Не то чтобы я его увидел и написал под него историю, но я ввел его в действие почти сразу, как только нашел. Так что все актеры были из моего ближайшего окружения.

Я же все должен был делать сам. И Пегги мне очень помогала. Была моей правой рукой фактически. А остатки пленки я использовал на съемку моей дочери Дженнифер, которая ползала по лаборатории. Но в тот день, когда я красил черной краской третий этаж, прямо перед нашим домом застрелили ребенка. Сейчас и в Лос-Анджелесе ад кромешный, но такого страха, который пережил в Филадельфии, я больше никогда не испытывал. Он был слишком близко, и я был очень уязвим.

«Бабушка» представляет собой гораздо более амбициозный опыт с точки зрения киноязыка, чем «Алфавит». Этот фильм не

просто картинка или сведенные вместе статичные кадры. Насколько сложной была для вас такая работа, учитывая, что вы ведь не учились снимать ни в каких школах?

Все получалось как-то само собой. Я думаю, благодаря здравому смыслу. Вам нужно выполнить определенную задачу от сих до сих, и вы видите логический путь, как это осуществить. А когда каждый день просматриваешь отснятый материал, очень быстро учишься. Не знаю, как часто мы занимались пересъемкой, но в «Голове-ластик» мы переделали массу всего. Учились. Первый блин выходит комом, хотя думаешь, что все выйдет отлично. А потом просто научаешься чему-то совершенно новому и возвращаешься к прежнему материалу, чтобы использовать там этот прием.

Сейчас звук в кино становится очень насыщенным и изобретательным. И музыка начинает играть важную роль в создании атмосферы.

У моего друга Ронни Калбертсона была группа, называлась *Tractor*, и я заказал ему музыку для фильма, а потом мы с Аланом Сплетом доделали остальное. Когда мы встретились с Аланом, план был использовать готовые музыкальные эффекты, которые предоставит компания. Ну и с самого начала они были ужасные, причем на пластинках, со всеми этими потрескиваниями и поскрипываниями. Алан сказал: «Слушай, я понятия не имею, кто ты такой и откуда, Боб мне про тебя рассказывал, и я понял, что ты очень серьезно относишься к процессу, но я могу придумать все, что хочешь. Так что давай послушаем, что тут у нас есть, и если там найдется хоть что-нибудь, на твой вкус подходящее...» И мы прослушали, наверное, вообще все, что там было, каждую запись. И тогда Алан сказал: «Ну ладно, похоже, нам придется все делать по новой», а я ответил: «Ну да, придется». И мы занимались звуком для фильма шестьдесят три дня подряд!

Я вообще не вылезал оттуда! Мы целиком погрузились в сочинительство и запись. У них там не было ре-вера, а я хотел свист с реверберацией, поэтому становился в одном конце вентиляционной трубы, а Эл в другом конце и записывал мой свист! Только для того, чтобы получить эхо. Мы изобретали всякие трюки, какие только могли, с тем примитивным оборудованием, которое было в нашем распоряжении. Но мы преодолели все трудности и использовали материал по максимуму, и в итоге записали четыре очень насыщенных трека с эффектами. Я помню тот вечер, когда Алан сказал: «Давай наконец послушаем все, что вышло, от начала до конца». А то мы так до сих пор ничего и не слушали, только записывали. И вот мы отслушали все подряд, и это был лучший звук, который я когда-

либо слышал. Просто феерия. Нас прямо трясло, такой был эффект. Алан был волшебник.

Таким образом вы без остатка задействовали Алана Сплета.

Да, без остатка, а «Кэлвин де Френ» платили ему зарплату. Потом ко мне пришел Боб Коллум. Алан тоже там был, но, хоть они и были лучшие друзья, молчал, потому что работал на Боба. Боб сказал: «Дэвид, есть дело. Мы тебе ничего не говорили, вам с Элом можно было использовать все помещения, и ты нам очень нравишься, мы тебя уважаем и сделаем для тебя все, что в наших силах. Но у нас есть два варианта. Первое — это почасовая оплата. А другой — оплата по факту. Я собираюсь в главный офис договариваться, можно сэкономить от двух тысяч долларов и более». И Боб убедил их брать с меня оплату по факту. То есть минимум.

Изначально мой бюджет составлял семь тысяч двести долларов. Из Вашингтона приехал на поезде Тони Вел-лани, посмотрел почти готовый фильм и убедил киноинститут выделить мне еще две тысячи двести, так что денег хватало ровно на то, чтобы закончить фильм. Но если бы они начислили мне почасовую оплату, это стало бы *нереально*. Мы столько времени потратили на этот фильм, что даже не смешно!

Очень немногие режиссеры придают такое значение звуку, как вы, хотя в нем заложена половина воздействия фильма, а может, и больше. Вы действительно отвечаете за все звуковое оформление своих фильмов.

Да, это так. Но режиссеры крайне редко встречаются и разговаривают друг с другом. Поэтому они просто не в курсе, кто из них чем занят. Я понимаю, что должно быть взаимодействие между режиссером и звукорежиссером. Оно необходимо. Но в какой степени нужно с ним все это обсуждать? То же самое с музыкой и со съемкой. С каждой технической составляющей фильма. Они могут быть сделаны просто шикарно, однако если не соответствуют задачам фильма, то все эти по отдельности великолепные куски будут выламываться. Так что мне кажется, главное — настроить людей на общую волну и просто продолжать двигаться в общем направлении, чтобы каждая часть соответствовала целому, подходила к этому миру. С Аланом мы именно по этому принципу работали. Никаких правил. Мы просто чувствовали, как надо.

В «Бабушке» есть эта сцена, где мальчика держат над описанными простынями, а фоном идет звук, словно трепещет связанная птичка. Невозможно себе представить никакой другой звук для этого образа. Он кажется единственно правильным.

Ну да, если записывать реальный звук, это одно. Но можно

отталкиваться от другой отправной точки и найти следующий уровень звука, который наращивает интенсивность ощущений этого ребенка. Это поиск звуков, которые подходят к изображению, и в то же время не подходят. Это просто посторонние звуки, но они дополняют эмоции или развивают чувства. Я помню, что один из этих звуков — когда рвут простыню, — это запись удара клюшкой для гольфа по мячу, пущенная задом наперед.

Цвет почти совершенно исключен из фильма. Лица в нем снова белые, а помещения совершенно черные. Но когда изредка попадаются другие цвета — особенно красный, — они крайне насыщенные. Почему?

А, ну это случилась одна странная вещь. Я сделал лица белыми, но в лаборатории были не в курсе. И сгустили цвета, пытаясь добиться максимально телесного то-на. Это была республиканская лаборатория или что-то вроде того! Вот они и попытались нормализовать изображение! Они забабахали красного по максимуму. Так что если у меня где-то на белом был оттенок розового, то у них это место стало по-настоящему розовым. А рты стали такими красными, как только возможно. И мне понравилось, как это выглядит. Но я ничего никому не сказал. И они, понятное дело, везде пытались вернуть лицам телесный цвет, поэтому там везде он получился одинаковый. Вот откуда эта краснота везде.

А в конце я немного не понял. Что случилось с мальчиком?

Ну он просто... пытается уснуть. Вернуться ко сну... Безуспешно. Там ведь что произошло: у него там в конце есть бобовое зерно, но я уже испортил все бобы, которые использовал на съемках. Надо было сделать еще один и потом водрузить ему на голову. Но я в итоге просто нарисовал. Я хотел сделать небольшие отростки по бокам, но сам его рисовал, и он получился слишком плоский.

Кстати, анимации в «Бабушке» уже значительно меньше. Интересно, это потому что вы начали увлекаться живой съемкой? Хотя и оформляете некоторые такие съемки как последовательность стоп-кадров.

Думаю, да. И еще, понимаете, история сама диктует мне, каким образом ее снимать. Но это происходит на бессознательном уровне. Просто берешь и снимаешь: вот это надо снять таким образом, тут другим, а там третьим.

В «Бабушке» вы уже обыгрываете движения персонажей. Родители, например, иногда двигаются очень угрожающе или странно. Что вы тут имели в виду?

Я не знаю, Крис. Это... ну... типа мир маленького мальчика

такой. Так он его воспринимает. И я думаю, родители, ну понимаете, они должны двигаться определенным образом. Время от времени они перестают двигаться нормально. Они совершают какие-то телодвижения, и вы не можете понять, чем они заняты. Выходит смешно, понимаете? Вы никак не можете сообразить, в чем дело.

Обе короткометражки, хотя и сняты в цвете, все еще большей частью монохромные, темные.

Да. Для «Алфавита» и «Бабушки» я выкрасил свой дом изнутри черной краской. Я думаю об этом как о своего рода пропорции: взял сколько-то черного — значит, можешь использовать сколько-то цвета. Тут можно даже математическую формулу вывести. Вот что я пытался осуществить. В «Бабушке» я наметил некоторые места мелом, так чтобы стали видны углы между потолком и стенами, дверные косяки и тому подобное. Мне нравится цвет, но только чтобы он не оттягивал слишком много внимания, не мешал проникнуть глубже — это я уже не люблю. А некоторые сюжеты требуют цвета, такие как «Синий бархат». Я даже не представлял себе этот фильм черно-белым.

Родители все-таки очень, очень неприятные получились. А ваши собственные родители этот фильм смотрели?

О да, они его видели.

А они не спрашивали: «Дэвид, это ты так о нас думаешь?»

Хотя мы с ними никогда этого не обсуждали, я уверен, они часто думали об истоках этого материала. «Бедняжка Дэвид», ну вы понимаете. Потому что все это сильно отличается от моего собственного детства. Но на самом деле мы ведь восприимчивы к массе вещей, которые происходят и вне нашего собственного дома. Идеи — странная субстанция, они вдруг входят в твое сознание, и ты не знаешь, откуда они взялись и где обитали до того, как тебе явились. Они могут что-то означать, а могут и просто стать материалом для работы. Не знаю.

Тоби Килер однажды сказал мне, что вы — генератор идей. Это так?

Идеи — это вообще лучшее, что с нами случается. Они где-то существуют все разом, а ты сидишь, и вдруг тебя осеняет. Какая-то мысль в один момент становится для тебя очевидной, а вместе с ней происходит всплеск энтузиазма, и ты влюбляешься в свою идею. Это невероятно — когда ты породил идею, а кто-то дал тебе под нее деньги, чтобы ты превратил ее в фильм.

Но ты должен быть верен идеям, потому что они содержат больше, чем поначалу представляется. Они похожи на подарок, и, даже если ты не понимаешь их значения на сто процентов, но следуешь им, они будут реализовываться на разных уровнях. Но

если слишком сильно начнешь менять их, они могут вообще не прозвучать. Выйдет простое сотрясение воздуха. Я верю в правоту одной песни *Beach Boys*, там такие слова: «Продолжай следовать своим путем». Потом кто-нибудь может сказать тебе: «Эта идея не окупится вообще», или: «На этом можно заработать миллион». Но ставить во главу угла такие резоны — значит мыслить в неверном направлении.

Дерево, земля и органическое вещество впоследствии перейдут из комнаты мальчика в батарею Генри из «Головы-ластик». В «Твин-Пикс» тоже есть небольшая кучка земли, похожая на алтарь, ею отмечено место смерти Лоры Палмер. Что все это значит?

Понятия не имею. Самое простое было бы сказать, что это связано с моим отцом и лесом. Но ведь есть масса людей, у которых родители копались в саду, но ничего подобного в их произведениях нет. Не знаю.

Мне нравятся кучи земли, в самом деле нравятся. Когда я снимал «Голову-ластик», мы с Пегги и Дженнифер жили в отдельном доме в приличном месте, но это жилье

было довольно дешевое. Там стоял круглый деревянный обеденный стол. В свой день рождения Пегги уехала по какой-то надобности, а мы с Дженнифер стали носить в дом землю, ведрами. Насыпали метровую гору земли прямо на обеденном столе, прорыли в ней канавки, установили маленькие абстрактные фигурки из глины. И Пегги, благослови ее Господь, была в восторге от всего этого, когда вернулась. Так что мы так и оставили все там на несколько месяцев. И поверхность стола разъело, потому что начались органические процессы. Когда мы наконец все убрали, покрытие изрядно скукожилось. Было похоже на натуральную инкрустацию.

Не знаю, откуда у меня эта тяга. Кучи земли время от времени возникают в моих картинах, но я никогда этого не анализировал. Это просто повторяющийся мотив, и всякий раз мне кажется, что я открыл его заново. Совершенно не помня, что уже делал это раньше. А мне говорят: «Дэвид, у тебя уже десять раз были эти кучи земли!» И я такой: «Даже не знаю теперь — использовать их, не использовать...» Стоит задуматься — и ничего уже не знаешь.

Генри (Джек Нэнс) перед ящиком с землей в фильме «Голова-ластик» (1976)

А в самой бабушке, в персонаже, есть какие-то отсылки к вашей собственной жизни? В фильме она выглядит как спаситель.

Бабушки — дело такое... У меня было две потрясающих — нет, даже фантастических — бабушки! И два фантастических дедушки. И они были очень близки между собой. Но фильм на этом не основывался, я уверен, что нет. Тут сработала внутренняя логика повествования — персонаж нуждался именно в таком вымышленном друге. Бабушки — они известные озорницы. Они дают тебе поблажки, любовь их — без каких-либо претензий или ожиданий. Именно это ребенок и выдумал, понимаете?

А почему она умирает?

Ну, есть причина. Разрушение происходит от неправильных мыслей. Начинается разложение...

Х. Бартон Вассерман продолжал участвовать в ваших предприятиях?

Нет. Между съемками «Алфавита» и «Бабушки» прошло довольно много времени. И когда я передал Барту копию «Алфавита» в личное пользование, как раз в этом промежутке времени, то решил, что мы, ну, квиты. А мой отец как раз дал мне

денег на то, чтобы закончить «Алфавит », потому что я опять остался на мели.

Одно из очевидных различий между двумя фильмами, исключая технические достижения, это введение последовательного повествования. Вы приняли решение начать рассказывать истории?

Да. Идеи начали складываться в нечто общее. Я не думал о каком-то сюжете всерьез. Он возник неожиданно—я вдруг увидел, что у меня есть вроде как начало, середина и конец. И сам поразился, как так вышло. Но я ничего не планировал. И как там оно развивалось, я точно не помню. Не знаю, каким образом я придумал эту историю.

Это был первый раз, когда я подал сценарий на рассмотрение, и кто-то должен был его прочесть, и оценить, а потом решить, готов ли его финансировать. Нужно представлять себе, как это происходит в Голливуде. Человек пишет сценарий, отдает его на читку, и вокруг начинаются какие-то процессы: тот, кому вы отдали, хочет понять, о чем, собственно, там у вас речь. И масса сюжетов по ходу разжевывается просто в ноль. Вашу вещь берут и читают десять человек. И для каждого ее надо упростить. И на тот момент, когда все они закончат читать, в сценарии не остается вообще ничего неопределенного, никакой абстракции, ничего из того, что было первоначально задумано. В сценарий *уже* внесен миллион компромиссов. Но никто из этих десяти все равно не доволен. А уж автор тем более. Сплошная проблема. Неправильно.

Если вы книгу напишете, ее прочтет ваш редактор или еще кто, но тут все гораздо адекватнее, без особой за-организованности. Больше возможностей, необязательно все досконально объяснять. Когда они видят в тексте ка-кой-то неординарный момент, говорят: «Нормально, пойдет», или: «Все в порядке, прекрасная неоднозначность», или что-нибудь в таком духе.

Но в этот момент вы уже делаете шаг к индустрии.

Да, но только не у себя в голове. Сознательно я никаких шагов к индустрии не делал — я приехал в Лос-Анджелес только потому, что у Американского киноинститута там был этот центр. И еще это вышло потому, что Тони Веллани побывал в Филадельфии и посмотрел «Бабушку». Он сказал две вещи: «Я возвращаюсь, чтобы поговорить с Джорджем Стивенсом, и собираюсь добыть денег, чтобы вы могли закончить этот фильм». А потом добавил: «Вам нужно приехать в Центр в Лос-Анджеле-се, и я позабочусь о том, чтобы это стало возможным». Еще он сказал, что хочет, чтобы Алан Сплет возглавил звукоцех.

И вышло отличное путешествие.

Да, поездка удалась. Отличная была поездка.

Сплошная эйфория.

Сплошная, да. Но я слегка подпортил себе кровь всякими мыслями, что ничего у меня не выйдет, а Тони, мол, просто меня подразнил. А потом — получите, распишитесь! Все прошло успешно. Тони выдал мне программу на первый год, и я помню то единственное фото, которое я к ней прикрепил. На фото были «стипендиаты», они сидели в комнате, а в камине горел огонь. Я не уверен, но вроде бы некоторые из них были в свитерах. Я подумал про себя — ну надо же, в Калифорнии носят свитера! Там, наверное, холодает по вечерам, и они надевают их, чтобы согреться, — так я себе воображал. И подумал — какой прекрасный климат, днем тепло, а вечером прохладно — достаточно прохладно, чтобы свитер надеть! Мне такое место подойдет. И мы все отправились в Калифорнию. Алан Сплет уехал месяцем раньше.

Официально Эл считался слепым. Ну то есть как-то видеть он мог, но водить машину права не имел. В Филадельфии у него был «паккард», но водил его друг Боб, а сам Алан ездил пассажиром. Он просил, чтобы Боб вел по самой бровке, левыми колесами по дороге, а правыми по обочине. Этот «паккард» был тяжелой машиной, с амортизаторами, как у грузовиков, очень сложной конструкции. Алану просто нравилось, как они сглаживают ухабы, и чем ухабистей дорога, тем лучше.

Эл умер в прошлом году. От рака. Он боролся три года, благослови его Господь. Я любил Алана, понимаете, он был моим близким другом. Было здорово работать с ним над звуком, потому что он был таким увлеченным и таким одаренным и работоспособным товарищем.

Вы сказали однажды, что на человека влияет место, где он живет. Лос-Анджелес — это особенное, специфическое место. Что вас в нем привлекло?

В первую очередь яркий свет. И еще разнообразные ощущения, витающие в воздухе. Но, как и везде, там все постоянно меняется. Чтобы принять Лос-Анджелес, нужно больше усилий, чем для любого другого города. Потому что он такой разнородный и у каждого района своя атмосфера. Что я по-настоящему люблю, так это ездить там на машине, и время от времени — особенно вечерами — можно поймать едва уловимую атмосферу великого кинематографического прошлого. Там всё вокруг — вроде живого свидетельства тех дней. Даже хочется пожить в те годы. Думаю, если бы такая возможность была, только там в прошлом я и хотел бы оказаться. Может, современники свою эпоху не ценили, но это было невероятное

место на заре кинематографа. Испортилось все, наверное, уже в пятидесятые или в шестидесятые.

Коль скоро города ассоциируются у вас с опасностью, как насчет Лос-Анджелеса? Вы его боялись? Там ведь может быть довольно страшно.

Ну, как я уже говорил, в этом городе очень много света. Конечно, Лос-Анджелес становится более опасным, но когда я первый раз приехал сюда из Филадельфии, то почувствовал, что страх испарился, просто исчез. Довольно занятно возвращаться мыслями в прошлое — и понимать, насколько напряженной была моя жизнь в Филадельфии. По сравнению с ней Лос-Анджелес был как мечта. Помню, бензин стоил двадцать три — двадцать пять центов за галлон. У меня был «фольксваген», и мне хватало трех баксов, чтобы наполнить бак. Солнце грело мне спину, машина была заправлена под завязку, и я мог себе это позволить. Я мог пойти в магазин и все купить. Я этого добился. После того как у меня не было вообще *ничего*, понимаете? Я мог жить, как все остальные люди. А потом что-то резко пошло не так. Бензин подорожал, все подорожало, и теперь мне тут *по-настоящему* сложно. В некоторых районах даже просто выйти на улицу купить еды — уже проблема. Но было короткое золотое время, когда в этом городе у меня все было отлично.

Если бы к семидесятому году вы решили, что нужно начинать снимать кино, как вы думаете, вы неизбежно оказались бы именно тут?

Нет. Снимать можно везде. И я не привязан к определенной студии. Благодаря всем этим странным способам связи ты можешь сидеть в лесу, общаться со своим агентом и делать кучу дел за компьютером. Это действительно важно. Жить в таком месте, где по-настоящему нормально себя чувствуешь. Это не мой дом, но я провел здесь больше времени, чем в любом другом месте. И мне действительно нравится чувствовать здесь отзвуки прошлого. Сновидческого, киношного прошлого.

Вы переехали сюда еще до того, как начали снимать «Голову-ластик»?

Да, в семидесятом. А «Голову-ластик» я стал снимать в июне семьдесят второго, хотя подготовку начал еще в семьдесят первом.

3.«Голова-ластик»

Я вижу себя

Как нежданный гость с другой планеты, фильм «Голова-ластик » начал свое неспешное вторжение в 1976 году. Он сбивал с толку критиков и вербовал первых союзников на чужой территории - эстетствующих киноманов-полуночников, - так выглядели самые ранние, незабываемые сводки с полей. Типичным был слегка ошарашенный отклик из числа первых появившихся в Англии рецензий, где критик признавал исключительную оригинальность фильма, изо всех сил пытаясь доискаться до точного смысла его незаурядного содержания. Попытки распознать связный и осмысленный сюжет провалились. Отказавшись в итоге оперировать грубым критическим инструментом, рецензия постановила, что «Голова-ластик» -это кино, которое «нужно не объяснять, а просто пережить».

Для Линча это идеальный отзыв, потому что он парадоксально ближе всего к его собственным суждениям. Дэвид отказывается анализировать образы, звуки и идеи, которые сами рассказывают ему о себе, зачастую прямо во время съемки. Этот отказ принято списывать не только на уникальность самих этих образов, но и на периодическую неспособность режиссера точно сформулировать, что он, собственно, хотел сказать. Его желание «говорить напрямую» при помощи фильма в сочетании с верой в публику, которая в состоянии увидеть все своими глазами, сообщает его фильмам их странную, влияющую на чувства силу.

Даже когда определенные сцены имеют четкое персональное толкование, Дэвид часто отвечает на вопросы: «Не знаю», «Не хочу об этом говорить», и нет более характерного в этом смысле фильма, чем «Голова-ластик», - наверное, его самой личной и загадочной картины. Линч не желает подбирать определения своим образам и сценам из фильмов просто ради объяснений и обоснований. Он определенно держит подобные телодвижения за неуместную и ненужную часть творческого процесса. Даже хуже - за попросту вредную часть. Это затвердили наизусть его близкие. Как пишет Тоби Килер: «Я спросил его - Дэвид, а про что „Дикие сердцем"? А он ответил - ну, это фильм про один час и сорок пять минут». Или, как утверждает Пегги Риви: «Если он в состоянии ответить на вопрос о содержании своих фильмов, то они точно не про то!»

Нежелание Линча как подтверждать разнообразные толкования «Головы-ластик», так и раскрывать собственное

понимание многочисленных абстракций в фильме даже вышло за пределы интерпретаций и коснулось деталей съемочного процесса, в частности работы над «ребенком». Это тщательно охраняемый секрет, известный, наверное, только небольшой группе его преданных соратников по съемочной группе. Линч сделал на эту тему пару заявлений («он родился по соседству», «может быть, мы его нашли»). Вначале все выглядело так, будто Линч всего лишь в шутку нагнетает загадочности вокруг фильма. Можно было также предположить, что мир Генри Спенсера до сих пор настолько реален для Линча, что любое другое объяснение просто исключено.

В основной состав съемочной группы входили оператор Херберт Кардуэлл (позже его сменил Фредерик Элмс), звукооператор Алан Сплет, Кэтрин Коулсон (во множестве ролей), директор картины/реквизитор Дорин Смолл и актер Джек Нэнс. Привязанность Линча к этому фильму - часть очевидного восхищения людьми, временем и в особенности манерой снимать кино - снимать медленно. Тем больше причин, наверное, ему хранить свои исключительные тайны.

Затяжной график съемок придал новый смысл фразе «бескорыстный труд». Бывший в производстве пять лет, этот фильм ~ один из самых поразительных примеров абсолютной режиссерской решимости вопреки множеству случайностей все-таки перенести свой замысел на экран. Удивительно, как Линчу удалось достичь такого безупречно герметичного мира после стольких лет работы при таком скудном бюджете.

- Он всегда был отпетым трудоголиком, — говорит Пегги Риви, - настолько самоотверженным, что это абсолютно выматывало.

Она уже работала с Линчем на короткометражках, а значит, на съемках «Головы-ластик» это не стало для нее сюрпризом. Она вспоминает, как однажды ночью, во времена экономического кризиса, в Филадельфии Линчу для съемок понадобились душ, занавеска и несколько специальных болтов и гаек. Было уже два часа ночи.

- Как раз тем вечером выкидывали мусор, так что мы отправились на поиски и перерыли все мусорные бачки на улице, но нашли все до единого нужные ему предметы. Я расстроилась - это означало, что нам опять нужно будет вкалывать! Он был фантастически изобретательным и одержимым и вкладывал эту свою удивительную творческую энергию в дело, так что все складывалось как надо и начинало работать. Он никогда не сомневался в том, что его идеи осуществимы. Было страшно интересно наблюдать, как он работает при таких ограниченных

средствах.

Однако жертвой затянувшейся работы над «Головой-ластик» стал их брак.

- Жить с Дэвидом Линчем - это тяжелый труд, - признавалась Риви. - Теперь у него целая съемочная группа на полную ставку. Наша дружба продолжалась. Я просто ушла с работы.

Но опыт сохранился в дорогих воспоминаниях. Риви рассказывает об одном из празднований Рождества на раннем этапе съемок «Головы-ластик», когда Линч разносил почту:

- Дэвид надеялся немного заработать, получив деньги от тех людей, которым он доставлял газеты. Я пошла в дешевую лавку и купила рождественских открыток, чтобы он мог подписать их своим обратным адресом в надежде, что кто-нибудь вышлет денег. Не думаю, что кто-нибудь выслал. Это было довольно нахально с его стороны, - заключает она, - и теперь выглядит удивительным контрастом на фоне всей жизни Дэвида. По-моему, ничего удивительного, что сейчас все сложилось именно так, с его-то способностью выйти во двор и найти в мусорном бачке все необходимое.

Чтобы снять фильм «Голова-ластик», вам понадобилось пять лет. Нужно было очень верить в этот замысел, чтобы не дать угаснуть собственному энтузиазму и в то же время самому проекту в течение такого длительного времени. Что это была за идея, которой вы так загорелись?

Это был мир. В моем воображении существовал мир между фабрикой и соседними с ней домами. Небольшая, неизвестная, кособокая, почти беззвучная заброшенная местность, наполненная еле заметными деталями и маленькими страданиями. И люди выбиваются там из сил в кромешной тьме. Они живут на этих окраинах, и этих людей я по-настоящему люблю. Генри определенно один из них. Они вроде потерянных во времени. Они либо работают на фабрике, либо промышляют какими-то махинациями. Это мир, который ни то ни сё. Он зародился в воздухе Филадельфии. Я всегда называю этот фильм своей «Филадельфийской историей»[12]. Просто в моей нет Джимми Стюарта!

Я мог находиться вечером на съемочной площадке и представлять вокруг нее целый мир. Воображал, что выхожу за ее пределы, а там почти нет машин — может быть, одна вдалеке, но в тени — и почти нет людей. И свет в окнах тусклый, никто там не мелькает, а в кафе никого нет, кроме одного косноязычного парня. Это было вроде атмосферы. Жизнь в том мире... была ни на что не похожа. Когда снимаешь кино сейчас, события развиваются так быстро, что не можешь уделить этому миру

достаточно времени — столько, сколько он заслуживает. Нужно в нем пожить. Он предлагает массу возможностей, а ты торопишься. Это жаль.

В рецензии на «Синий бархат» писатель Дж. Г Баллард написал, что это фильм «вроде „Волшебника из Страны Оз", переснятого по сценарию Франца Кафки в декорациях Фрэнсиса Бэкона». Кафка сразу приходит на ум и когда смотришь «Голову-ластик». Вам близко его творчество?

Конечно. Единственный автор, который мог бы стать моим братом, — это Франц Кафка. Я, правда, без удовольствия это озвучиваю, потому что реакция всегда одинаковая: «А, ну ты и тот парень». А я серьезно в него врубаюсь. Некоторые его вещи — это самые берущие за душу сочетания слов из всех, что я читал. Если бы Кафка написал сценарий детектива, я бы это обязательно снял.

В известной степени Генри чем-то родственен Йозефу К. из романа Кафки «Процесс» — как человек, вдруг поставленный в тупик и встревоженный тем, что с ним произошло.

Генри абсолютно уверен: что-то происходит. Но совершенно не понимает, что именно. Он внимательно рассматривает вещи, очень осторожно, потому что пытается их постичь. Он может изучать угол вот этой коробки от пирога просто потому, что она попала в его поле зрения, и удивляется, почему он оказался там, где сейчас должен вот так сидеть. Все вокруг — новое. Он не обязательно пугается этого, но везде может оказаться разгадка происходящего. Все должно быть осмотрено. Везде может содержаться ключ.

Кажется, что в фильме «Голова-ластик» почти нет разницы между тем, что внутри и что снаружи, — позже это будет гораздо четче артикулировано в «Твин-Пикс». Через окна видны кирпичные стены, и, хотя звуки могут быть другими, часто в квартире Генри так же шумно, как и на улице. Это чувство не отпускает, оно постоянно...

Давление. Ну, повторюсь, там фабрика и происходят всякие вещи — многие из них мы не видим, но слышим. Но мне кажется, хотя в Генри было много непостижимого страдания, его квартира, ну, то есть его комната, — понимаете, она была довольно уютной. Это просто было небольшое убежище, где он мог поразмыслить. Тревога его не оставляет, но так происходит вообще со всеми там. Понимаете, давление-то растет и растет. В какой-то степени мне бы хотелось жить в квартире у Генри, находиться где-то рядом. Мне нравится фильм Хичкока «Окно во двор», потому что там царит та же атмосфера, и, хотя я знаю, что происходит, мне нравится быть в той комнате и чувствовать то время. Как будто я могу его понюхать.

Как получилось, что вы стали снимать «Голову-ластик»?

Ну, судьба снова вмешалась, и мне улыбнулась удача. Центр [углубленных исследований кинематографа при Американском киноинституте] был совершенно хаотичным и неорганизованным, и это было прекрасно. И ты быстро понимал, что если собираешься что-то делать, то сделай это сам. Им хотелось дать людям возможность заниматься своими делами. Если ты в состоянии запустить свой проект, они тебя поддержат. У них не было никакой реальной программы. Они днями напролет крутили кино, и ты мог его смотреть. А если хотел посмотреть что-то специально или тебе советовали какой-то фильм, можно было попросить, и вот он. Там был нереальный просмотровый зал. Все, что когда-либо было снято на пленку, можно было там найти и заказать по-настоящему редкие копии. Люстры втягивались в потолок и, втягиваясь, тускнели. А еще там были просто гениальные киномеханики!

В поисках кафкианского ключа. Йозеф К. (Энтони Перкинс) в фильме Орсона Уэллса «Le Procès» («Процесс», 1962)

Первый год в Центре я провел, переписывая сценарий

объемом в сорок пять страниц, который я назвал «Задний двор». Началось все с картины, которую я написал. Сценарий содержал сюжет, как по мне, и даже то, что некоторые назвали бы «чудовищем». Когда смотришь на девушку, что-то возникает между ней и тобой. А в той истории это «что-то» — инцест.

В общем, случилась пара вещей. Калеб Дешанель прочитал этот сценарий, позвонил мне и сказал, что ему понравилось. Он был стипендиат Центра, оператор. Он сказал, что хочет его снимать. То есть мне реально повезло. Раньше я работал с Калебом над фильмом, который он снимал для парня по имени Джилл Деннис. Они хотели, чтобы змея ползала между стеной и обоями в этом фильме, тогда я сделал такую змею, специальное устройство, и всю эту сцену для Джилла. Механизм работал не идеально, но нормально. А Калеб рассказал мне про одного продюсера со студии «Фокс», который был готов работать с серией малобюджетных фильмов ужасов. Этот парень был его друг, и он попросил у меня разрешения показать ему «Задний двор».

Фрэнк Дэниел, декан киноинститута и чешский эмигрант (в Чехословакии он тоже возглавлял киношколу), был, несомненно, лучшим из всех моих преподавателей.

Просто великий, великий учитель. Невероятный! Я никогда на самом деле не любил преподавателей, но Фрэнк мне нравился, потому что он и не был преподавателем в известном смысле. Он просто рассказывал. И он любил кино и все знал про него. Фрэнк все время пытался поговорить со мной про «Задний двор», но это был не разговор, ну, вы понимаете. Так что однажды Калеб, Фрэнк и я пошли встречаться с этим парнем из «Фокс». И тот сказал: «Смотрите, я хочу дать вам пятьдесят тысяч долларов на этот фильм. Калеб будет снимать, на голом энтузиазме, — вы все будете работать бесплатно». Но ему не понравилось, что там всего сорок пять страниц, и он сказал, что нам нужно сто пятнадцать или сто десять страниц — «Вот это будет сценарий полнометражного фильма». И это, ну, просто выбило меня из колеи! Что он вообще имел в виду?

Фрэнк пытался мне объяснить. Он сказал что-то вроде: «Нужно, чтобы тут у тебя были сцены между этими людьми. Они должны разговаривать друг с другом. Тебе надо придумать диалоги». Но я все еще не понимал, о чем это они, и спросил: «А что они должны говорить?» И таким вот образом *(усмехается)* мы начали наши еженедельные встречи, похожие на эксперимент, потому что я на самом деле не знал, к чему они клонят. Мне было любопытно, что они собираются мне сказать. В конце концов, сценарий-то был уже написан. Джилл Деннис как соавтор

сценария тоже стал ходить на встречи. И Тони Веллани там присутствовал. И все они насели на меня, а я пошел домой и попытался записать их пожелания.

Все, что я написал, было довольно никчемно, но в моем сознании что-то сдвинулось в направлении структуры фильма и сцен. Даже не знаю, что именно, но что-то просочилось внутрь и стало частью меня. Но сценарий был довольно дрянной. Я решил его немного пригладить, это был более привычный мне способ. Там были куски, которые мне нравились, но они шли вперемежку со всяким другим материалом. Так прошел первый курс, и у меня на руках была вот эта вещь.

В первый день второго курса старые стипендиаты собрались и встретились с новичками. И в конце этой встречи были назначены рабочие группы. И я попал в группу с новичками. Я воспринял это как оскорбление, не поняв, почему так случилось. И очень сильно расстроился. Все мои комплексы всплыли, и я набросился на Фрэнка Дэниела и накричал на него. Просто ввалился к нему и сказал: «С меня хватит, я ухожу». Я повернулся и сказал Алану: «Я вне игры!» А он ответил: «Ну, тогда я с тобой», потому что он тоже был сыт по горло, и мы оба сорвались с места. Мы отправились в «Гамбургерную „Гамлет"» и просто сидели там и пили кофе. С меня было довольно.

А потом я вернулся домой, и Пегги сказала: «Что, черт возьми, у вас происходит? Они названивают каждые десять минут!» А я ответил: «Я ушел». А Пегги сказала: «Ну, в общем, они хотят тебя видеть». Так что я успокоился и на следующий день пошел туда, просто чтобы выслушать, что они могут мне сказать. И Фрэнк сказал: «Наверное, мы были неправы, потому что ты один из наших самых важных людей, а ты расстроился. Что ты хочешь делать?» А я ответил: «Ну, я совершенно точно не хочу больше возиться с этим унылым говном под названием „Задний двор" — оно вообще никуда не годится!» Тогда он спросил: «А что ты предлагаешь?» Ну, я и сказал, что хочу снимать «Голову-ластик». И он ответил: «Ладно, давай».

То есть у вас уже был готовый замысел?

У меня был сценарий объемом в двадцать одну страницу. Они сказали: «Здесь двадцать одна страница», а Тони или кто-то другой решил, что тогда это будет фильм длиной в двадцать одну минуту. А я возразил, что, в общем, он будет длиннее. Тогда они решили, что хронометраж будет сорок две минуты. Но вот удача — поскольку теперь они чувствовали себя слегка виноватыми, я мог пойти на склад реквизита. Мой друг Дэвид Хаски умел обращаться со всеми камерами и кабелем, освещением — ну, в общем, со всем. А у меня был «фольксваген» со здоровым

деревянным багажником на крыше, туда крепилась целая тонна груза. Ну, я и громоздил туда кабель и лампы, на метр-полтора в высоту. А в салон мы пихали съемочное оборудование. В общем, я сделал несколько таких рейсов, со склада на «конюшню» и назад.

«Конюшня» была на территории, ну, такого имения в конце Доэни-роуд. Небольшое имение с жилым домом, оранжереей и садовой пристройкой, все кирпичные, с крышей из черепицы. Все эти постройки приобрели запущенный вид и смотрелись забавно. Там были гаражи, и сеновал, и большая Г-образная комната над гаражами. А еще там были комнаты горничных и сверху помещения для разных людей, которые работали на Доэни, кухни, ванные — вроде небольшого отеля с кучей всякой всячины вокруг. Я занял четыре или пять комнат, сеновал и пару гаражей.

Вы просто их самовольно заняли?

Ну да. А на них больше никто не претендовал, они были пустые. Поэтому мы устроили съемочный павильон, гримерную, монтажную, комнату для реквизита, столовую и ванную. Мы просто в своем роде распорядились этим местом. Я потом много лет им владел.

Они были в курсе, но просто оставили вас в покое?

Да. Они не знали, что я живу там, — на второй год я развелся и переехал туда. Иногда я еще гостил у Джека Нэнса с Кэтрин Коулсон. Алан вообще часто останавливался в «конюшне». Это второе преимущество, которое я приобрел: с тех пор как Алан возглавил студию звукозаписи, я получил доступ ко всем тонателье, к «нагре»[13], микрофонам и кабелям и тому подобным вещам. И звукорежиссера. Я всего добился. Я делал то, что хотел делать больше всего, — снимал кино. И практически владел небольшой собственной студией.

Вы получили грант, чтобы посещать Центр, или это ваши родители заплатили?

Нужно было попасть туда и обеспечить свое проживание. Отец одалживал мне денег — мне, Пегги и Дженнифер, — и родители Пегги тоже помогали.

Ну и как вы себя обеспечивали все это время ?

Не помню, какой это был по счету год съемок «Голо-выластик», но я получил эту работу с газетами и доставлял «Уолл-стрит джорнал». Вот так и зарабатывал. Мы снимали только по ночам, и работа у меня тоже была ночная. Так что в определенное время я должен был прекращать съемки и отправляться на работу. Но я так быстро справлялся, что на все про все у меня уходил час восемь минут. Иногда пятьдесят девять минут, но я очень торопился, чтобы успеть за час.

Репетиция в конюшне. Алан Сплет (виолончель) и Линч (труба) в штаб-квартире «Головы-ластик»

А почему вы снимали только по ночам?

Ну, понимаете, потому что темно! А еще днем там был всякий народ из паркового хозяйства — шумно и людно. А ночью — никого. И потом — это ночной фильм. Атмосфера была идеальная, а это главное.

И вы стали отныне считать себя преимущественно режиссером?

Я на самом деле и не думал об этом, я просто снимал кино. Но я всегда чувствовал, что вот существуют где-то режиссеры, а я к ним не принадлежу. Я оставался в стороне. Я никогда не считал себя частью системы вообще.

Но с теми возможностями, которые появились в Центре, вы начали интересоваться работой других режиссеров? Вы часто упоминали Феллини — режиссера, который не только, кажется, вдохновлялся физическими дефектами при случае, а также любил родные места.

«Рим», например? Ага. Я люблю Феллини. У нас и день рождения совпадает, так что если верить в астрологию... Его время было совершенно другим, ну и взгляд у него чисто итальянский. Но тут дело в самих его фильмах, в их атмосфере.

Они пробуждают воображение. Они такие волшебные, лирические, удивительные и изобретательные. Этот парень уникален. Если бы его фильмы взять и выкинуть, в кинематографе зияла бы огромная прореха. Нет ничего похожего на них даже близко. Я люблю Бергмана, но у него фильмы совсем другие. Разреженные. Разреженные сновидения.

И я думаю, Херцог тоже один из гениев всех времен. Настоящих гениев. Я как-то, будучи в Англии, видел «Строшека» по телевизору. Смотрел не с начала и подумал, что это документальный фильм. Я посмотрел всего пару секунд — и больше не мог оторваться от экрана. Никогда не видел ничего подобного.

Я потом встречался с ним в Нью-Йорке, и он показал мне дневник, который вел последний год, «Путешествие по периметру Германии». Он делал записи каждый день, я сказал, что у него, наверное, самый острый карандаш в мире! Потому что его записи были кристально ясными, но почерк такой мелкий, что без лупы не прочесть. Дневник был очень маленький — примерно пять на пять сантиметров, и каждая страница была *заполнена*, понимаете, четырьмя-пятью сотнями предложений. Уму непостижимо!

Да он ненормальный. Грозился застрелить кого-то на съемочной площадке!

Это — нормально! Спуститесь на землю, Крис!

И все они европейские режиссеры. Европейское кино было вам тогда интереснее?

Ага, с точки зрения того, как я сам хотел бы снимать. В кино ходишь по разным причинам: просто так, а потом принимаешь некоторые фильмы близко к сердцу. И наверное, большинство таких как раз из Европы.

Это как-то связано с тем, что они менее заданы интригой, чем американские?

Да. Точно. Я тоже так думаю.

А что вы скажете про Жака Тати? Вы его уже упоминали по случаю.

Я обожаю этого парня! Весь его стиль, и как он видит вещи. И еще, знаете, он изобретатель — в области изображения, а также звука, хореографии и музыки. И потом эта его детская любовь к своим персонажам, я действительно это чую. Я виделся с его дочерью. Но знаете, я слышал всякие истории, как он умер ожесточившимся человеком и что на самом деле его не больно-то любили на родине. И это меня просто убивает.

Расскажите о прологе к «Голове-ластик», с Человеком В Центре Планеты. Очевидно, он играет очень важную роль. Как он связан с историей Генри и всем остальным фильмом?

О, он связан. Он связан, доложу я вам. Слово «пролог» ведь означает то, что предшествует, так? Вот тут и есть тот самый случай. Очень важно, что в нем происходит. И никто ни разу не написал про эту первую часть. Этот канадец, Джордж Гудвин, что-то писал. Он приходил поговорить со мной, взял интервью у Джека Нэнса и записал, что понял. А я на самом деле не обсуждал это, но ответил на некоторые его вопросы. Но определенные вещи в этой сцене дают ключ ко всему остальному. Ну и... все, в общем.

Какие вещи?

Ну, они все там есть, понимаете. *(Смеется.)*

Многие трактовки «Головы-ластик» неизбежно сводятся к фрейдистским, потому что они очевидны...

Там можно считать психологические мотивы, да.

А вас не раздражает, что люди являются в кинотеатр уже с предубеждениями всякого рода? Вас, кажется, вовсе не волнуют мнения насчет вашей работы — даже ваше собственное!

Нет. Просто мне нравится мысль, что одно и то же может быть по-разному понято разными людьми. Это всего вообще касается. Взять суд над О-Джей Симпсоном. Все слышали одни и те же слова, видели одни и те же лица с одинаковыми выражениями, тот же гнев или страх и улики одинаковые, но все вынесли совершенно разные приговоры у себя в голове. Даже если это стандартное кино, где все и так разжевано, люди видят его по-разному. Просто механизм такой.

А потом еще существуют фильмы или книжки, которые можешь однажды прочесть, а через десять лет прочесть снова и извлечь нечто большее. Меняешься ты сам, а произведение остается тем же самым. Но вдруг приобретает для тебя большее значение, в зависимости от того, на каком этапе ты находишься. Мне нравятся вещи с чем-то, что может прорасти изнутри них. Они должны быть абстрактными. Чем больше в них конкретики, тем меньше вероятность, что это случится. Автор должен чувствовать это, понимать правильно и быть честным. Малейшее решение автор пропускает сквозь себя, и если он оценивает его и делает правильно, тогда произведение выходит цельным и он чувствует, что все правильно и по-честному. А потом фильм выходит в свет, и с этого момента ты уже ничего не можешь поделать. Можешь говорить о нем — попробуй защитить его, или еще что-нибудь. Но это не работает, люди все равно его ненавидят. Ненавидят и всё, хоть ты тресни. И ты его теряешь. Он тебе уже не принадлежит. Может, лет через двадцать они скажут: «Господи, как мы были слепы!» Или, наоборот, спустя двадцать лет они будут ненавидеть его, хотя сначала любили. Кто знает? Это уже нельзя контролировать.

Определенные вещи кажутся мне такими красивыми, и я не знаю почему. В них столько смысла, который трудно объяснить. *Я прочувствовал* «Голову-ластик», а не сочинил. Это был безмятежный процесс: изнутри меня — на экран. Я добавлял что-то к фильму, снабжал определенным ритмом, добавлял нужный звук, а потом уже мог сказать, работает это или нет. Теперь, чтобы этого добиться, нужно в тысячу раз больше обсуждений. А в Голливуде, если не можешь записать свои идеи, или изложить, или они настолько неопределяемые, что их никак не выходит изложить связно, — тогда у них нет ни единого шанса. Абстракции важны для фильма, но очень немногие получают шанс по-настоящему выложиться. Твои произведения — это продолжение тебя самого, и ты изрядно рискуешь, когда что-то создаешь. Опасное занятие.

Разве для вас не проблема, скажем, когда фрейдистский анализ описывает все при помощи своего обычного подхода: «Это означает то-то и то-то, потому что все мы являемся частью одного и того же»?

Коллективное бессознательное. Да, но дело в том, что если вместе соберется пара психоаналитиков, то ни о чем не сможет договориться. Существуют, конечно, и точные науки, но психиатрия к ним не относится. Там пока все довольно зыбко.

Давайте немного поговорим про сцену в батарее? Годы спустя, когда Человек Из Другого Места неожиданно появляется в «Твин-Пикс», кажется, что он очень похож на Женщину В Батарее. Они выглядят так, будто явились из одного и того же места. Так и есть?

Да. Узор на полу в коридоре у Генри точно такой же, как на полу Красной Комнаты в «Твин-Пикс». Вот один фактор сходства. Женщины В Батарее не было в исходном сценарии «Головы-ластик». Я однажды сидел в столовой и нарисовал портрет Женщины В Батарее, только понятия не имел, откуда она взялась. Но что-то меня зацепило, когда я смотрел на законченный рисунок. А потом в моем воображении возникла батарея. Этот прибор для производства тепла в комнате, и он дает мне ощущение сродни счастью — мне как Генри то есть. Я увидел в нем проход в другое измерение. Поэтому я побежал в комнату, чтобы поближе рассмотреть батарею. Знаете, существует множество моделей батарей, но такой я никогда не видел. В ней был небольшой отсек, будто бы сцена внутри. Я не шучу. Она там была, и это сразу все изменило. Теперь мне нужно было соорудить двери и сцену и доделать остальное. Одно цеплялось за другое, и неожиданно она появилась.

У Женщины В Батарее плохая кожа. Наверное, в детстве у нее

были прыщи и она сильно пудрилась. Но, по сути, она излучала счастье изнутри. И не важно, как она выглядела.

Так что фильм не закончен, пока сам не скажет, что закончен. Мало ли что еще возникнет по ходу дела, и ты понимаешь, что, похоже, вещь сама знает, какой она должна однажды стать. Нужно раскрыть сначала часть — восхититься, влюбиться, двинуться дальше, — но вещь знает, что целого ты еще не увидел. Обнаружишь ли ты остальное? Единственный способ — никуда не уходить и быть внимательным, чтобы его почувствовать. И тогда, может, оно всплывет в твоем сознании. Но где-то там оно было и раньше, всегда.

В 1974-м, когда фильм «завис» из-за недостатка финансирования, вы сделали малоизвестную короткометражку «Безногая»[14]. Как она появилась?

Ну, Американский киноинститут тестировал два вида черно-белой видеопленки. Они собирались закупить партию и хотели, чтобы Фред Элмс определил для них, какую лучше покупать. Фред пришел к нам и объявил, что на следующий день будет проводить тестовые съемки. Думаю, ему обещали что-то заплатить, ну, как-то поддержать его. И в моей голове зашевелилась идея. Я сказал: «Фред, а что ты собираешься снимать?» Он говорит: «Ох, я не знаю, какой-нибудь тестовый пример, что-то в этом роде». А я говорю: «Они не будут возражать, если ты что-нибудь другое снимешь? Что если я напишу сценарий, и мы снимем две разные версии одного сюжета? У них будут образцы, а мы заодно кино снимем». А он ответил: «Думаю, без проблем. Так даже лучше».

Счастье изнутри. На съемках «Головы-ластик» Линч накладывает грим Женщине В Батарее (1976)

«И неожиданно она появилась». Л орел Ниар как

Так что я остался и всю ночь писал, и вместе с Кэтрин Коулсон мы сочинили этот сюжет. Было здорово, потому что мы не могли снимать с синхронным звуком, поэтому сначала сняли, а потом прокрутили назад и сразу целиком озвучили. Было здорово сочинять звуковые эффекты прямо на ходу.

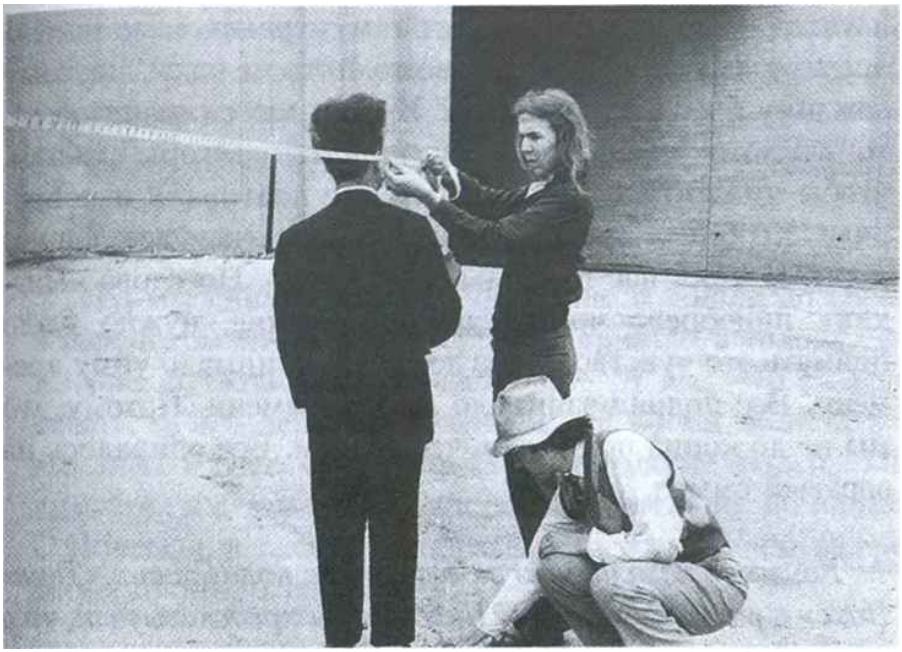
Л о чем этот фильм?

Ну, Кэтрин сидит в кресле, и у нее ампутированы обе ноги. Она перечитывала письмо, которое написала. Произносит текст письма вслух сама себе, мысленно. А тут входит доктор — это был я, — просто чтобы почистить концы культей, и это все. *(Смеется.)* Он очень короткий!

Кэтрин Коулсон, кажется, играет очень важную роль в «Голове-ластик».

О да, очень. Джек Нэнс, который играл Генри, был ее мужем. Поэтому она во всем этом участвовала. А потом поняла, что она очень важна, необходим ее вклад, чтобы фильм состоялся. Она оставалась с фильмом с самого начала и до самого конца. Она должна была играть медсестру. Генри и Мэри собирались пойти в больницу, чтобы родился ребенок, но эту сцену мы так и не сняли. Кэтрин все время шутила: «Ну, когда будем снимать мою сцену?» — даже пять лет спустя, и все в таком духе. Но Кэтрин из тех людей, кто будет во всем себе отказывать, чтобы осуществились желания других. Пока мы целый день спали, она зарабатывала деньги — официанткой. Она приносила чаевые и еду из ресторана и вообще всячески помогала. И много раз вкладывала в фильм собственные деньги.

Первое, что она делала, — держала микрофон на штативе для Эла. А потом начала учиться у Херба Кардуэлла, изучала камеру и стала лучшим первым ассистентом оператора. У нас работало всего пять человек, поэтому каждому было чем заняться. И если мы снимали наезд, то каждому нужно было выполнять полторы работы, чтобы что-то получилось. А мы все повторяли и повторяли. Херб был приверженцем таких мягких наездов камеры. И учил нас правильно их делать. Но слово «мягкий» приобрело чрезвычайное значение, нужно было поймать это чувство. А без денег это отнимало уйму времени. Все подряд занимало *массу* времени. Потому что мы не до конца понимали, что делаем. Все опиралось на здравый смысл.



Кэтрин Коулсон (первый ассистент оператора), ее муж Джек Нэнс и Линч выставляют кадр для «Головы-ластик» (1976)

Фантастическая голова. Кэтрин Коулсон делает Джеку Нэнсу его знаменитую прическу для «Головы-

ластик» (1976)

Коулсон сказала, что за годы до ее появления в «Твин-Пикс» в роли Женщины С Поленом вы предсказывали, что однажды она будет участвовать с поленом в сериале. Это была шутка?

Нет. Эта идея поселилась у меня в голове во времена «Головы-ластик», и я изложил ее им с Джеком и вообще всем, кто был согласен выслушать. *(Смеется.)* Назывался этот сюжет: «Испытаю свое полено с помощью всех областей знания». Это полуторачасовая передача с участием Кэтрин в роли Женщины С Поленом. Ее муж погиб на лесном пожаре, и его прах хранится на каминной полке, вместе с его трубками и вязаной шапкой. Он был лесником. Но камин полностью заколочен. Потому что теперь она испытывает ужас перед пожарами. У нее маленький ребенок, но она не водит машину, а берет такси. И каждый выпуск начинается с того, что она звонит специалисту в одной из множества областей знания. Мажет быть, сегодня она позвонит дантисту, но назначит время для своего полена. И полено отправится в кресло зубного врача, ему повяжут слюнявчик, и врач сделает ему рентген на предмет внутренних трещин, будет проведено полное обследование, а сын тоже будет находиться рядом. Потому что она учит ребенка на примере наблюдений за поленом.

А потом они могут пойти ужинать, но никогда не попадают в то место, куда шли. Такой был замысел. Вы учитесь чему-то каждую неделю, понимаете? Не понарошку! В абсурдном мире.

И как это в итоге попало в «Твин-Пикс»?

Ну, мы снимали пилотную серию и дошли до сцены в городском собрании, и тут мне пришло в голову, что Кэтрин должна в этом участвовать. А все, что ей надо делать, — это держать полено и все время включать и выключать свет, чтобы привлечь внимание людей... Понимаете, мы получили отклики касательно Женщины С Поленом, и таким вот образом она и стала чем-то вроде постоянного персонажа.

Это Кэтрин сделала Джеку Нэнсу его знаменитую прическу?

В первый вечер его причесывала Шарлотта Стюарт, но с этими волосами опять же вмешалась судьба. Я хотел, чтобы волосы Джека стояли — были короткие с боков и длинные сверху. Но у Джека совершенно особый тип волос, если их взбить, а потом причесать, они будут торчать сами. Это была фантастическая голова. И когда мы первый раз увидели, что они стали длинные, до какой степени длинные, мы были в шоке. Я через пять минут сказал: «Так и оставляем!» А через пару недель

мы привыкли уже. Когда мы выезжали куда-нибудь, то сажали Джека в машине на заднее сиденье. Он там сидел в своем костюме, но всегда сзади, в середине заднего ряда, чтобы его было не видно!

Джек был такой профессионал, вы не представляете. Нереальный совершенно! Казалось, что у него миллион, как минимум, лет сценического опыта или что он всю жизнь играл в старом кино. Он приходил со всем реквизитом. У него была небольшая сумка с гримом и кисточками, знаете, он оттуда вынимал всякие сумасшедшие штучки и просто шел работать.

Теперь, когда он умер, его больше помнят по роли Генри, чем по любой другой. Он стал чем-то вроде иконы, приобрел после фильма культовый статус.

Я считал его одним из моих лучших друзей. Начиная с «Головы-ластик», мы вместе работали на шести фильмах в течение двадцати пяти лет — и в «Твин-Пикс» тоже. Джек был невоспетым героем среди актеров. Мне не хватает его сухого, абсурдистского юмора, его истории и его дружбы. Я скучаю по всем его несыгранным ролям.

Вы с Джеком много репетировали для «Головы-ластик», да? Там множество тщательно выверенных деталей.

Да. Был период, когда мы репетировали — один на один с Джеком в комнате — и придумывали разные моменты. И эти репетиции занимали очень, очень много времени. Не только потому, что это было важно для фильма. Джек сам любил детали. И так мы каждую сцену делали пошагово, разбивали на отдельные движения. С ума сойти.

Как в мультипликации?

Ну да, почти так же. Каждый момент планировался. Это мог быть просто проход из угла, мимо комода, сюда. Но какой! Генри просто шел, а в его голове при этом роился миллион идей, пока он перемещался. У нас было много маленьких тусклых приборчиков, которые давали небольшие пятна света. И Херб долго возился с освещением. Херб Кардуэлл и Фред Элмс были фанатами своего дела, и мы нашли свой ритм. После двух лет съемок мы наконец-то вошли в ритм! Он как бы замедлился до одного-двух кадров за вечер. Общий план вообще могли снимать всю ночь.

Вещи вступают с тобой в контакт, когда движется камера. Она движется, и люди уважают ее — это похоже на почитание почти религиозное: все смягчаются, затихают, каждый занят своим делом, и ты впервые начинаешь видеть все как есть.

Это сильно давило на вас в первый раз?

Еще как. Во время первой попытки миллион всяких вещей

пытаются до тебя докричаться. Это очень странно, но вдруг ты вроде как прозреваешь и появляется шанс, что актеры ощутят подлинную суть вещей. И все потому, что здесь и сейчас ты един со всем происходящим. По-настоящему. И такое иногда может произойти очень быстро. Если что-то идет не так, это становится по-настоящему очевидно. Обычно во время репетиций необходима тишина — работают всего пять человек, — и вещи раскрываются и преобразуются до элементарных частиц почти что, вот что мне по душе.

Когда вы работали над материалом съемочного дня, вы обсуждали с главными участниками съемок, чего хотите добиться и что идет не так?

Да. У Херба было любимое выражение: «Когда вы смотрите материал съемочного дня, не должно быть никаких сюрпризов». Особенно если все уже выверено и процесс пошел. Лаборатория проявляет именно так, как ты этого хочешь. Результат выглядит именно так, как ты запланировал. Никаких сюрпризов. Их и не было почти. Но, как я уже говорил, мы переснимали некоторые вещи, и это было то еще развлечение, потому что мы столько сил и времени положили с первого раза. А когда снимаешь на ч/б, чтобы что-то увидеть, приходится как следует светить. А в этом фильме очень много темных моментов. Цвета автоматически отделяются один от другого.

Я слышал, что у прежде чем приступить к съемкам, вы каждому участнику съемочной группы показывали «Бульвар Сансет». Почему именно его?

На самом деле это один из пятерки моих любимых фильмов. Но конкретно с «Головой-ластик» в нем ничего не связано. Просто нужен был черно-белый фильм, снятый в определенной манере.

Персонажи этого фильма вдобавок принадлежат к совершенно особенному миру, это мертвый Голливуд. Прошлое.

Верно. Это как улица, ведущая в тот иной мир, притом сама улица по-настоящему красивая. Я разговаривал с Билли Уайлдером — так этот дом вообще не на бульваре Сансет находится! Лучше бы я этого не знал, понимаете. Он должен быть на бульваре Сансет. Только там! И он все еще где-то там стоит.

4. Строительство сараев и «Человек-слон»

Жук мечтает о небе

Ангелы-хранители очень важны для Дэвида Линча. В «Голове-ластик» это Женщина В Батарее, которая по-настоящему любит Генри. В конце фильма она возвращается его утешить, и эта сцена может означать загробную жизнь. От их прикосновений возникает слепящий свет посреди темного индустриального пейзажа. В финале «Диких сердцем» добрая фея спасает Сейлора Рипли от самого себя, призывая не отворачиваться от своей любви, и тем самым воссоединяет его с Лулой. А в конце фильма «Твин-Пикс: Огонь, иди за мной» умершая Лора Палмер, все еще запертая в Черном Вигваме, сама видит ангела. Она плачет от радости; может быть, теперь она будет спасена. Мелодия, которая называется «Голос любви», нарастает в саундтреке.

Возможно, эти ангелы - то, что Линч относит к «абстракциям», порождению сознания своих персонажей, и/или весть из потустороннего мира - в данном случае мира любви. Где больше нет страха, насилия, одиночества и тьмы. Места, где не копошатся красные муравьи.

После «Головы-ластик» Линч повстречал своего собственного ангела-хранителя в лице Стюарта Корнфелда. Корнфелд, на тот момент молодой исполнительный продюсер работал на Мела Брукса. Он посмотрел «Голову-ластик» на первом же ночном показе в кинотеатре «Нуарт» в Лос-Анджелесе по наводке приятеля все из того же Центра при Киноинституте, а всего на этом показе присутствовало двадцать человек.

- Я был совершенно потрясен, - вспоминает он, - я решил, что это величайшая вещь из всех, что я видел в жизни. Этот опыт был похож на очищение.

Эти события обозначили начало важных отношений, плодом которых станет впоследствии «Человек-слон» - фильм, давший старт карьере Линча. Хотя в «Голове-ластик» уже был заявлен его необычайный талант, было все же непонятно, в каком направлении он будет развиваться и сможет ли найти свое место в печально известной своим консерватизмом американской киноиндустрии - даже в нише независимого кино. «Человек-слон», возможно, уберег Линча от очередных пятилетних попыток осуществить малобюджетный, сугубо личный проект.

Незыблемая вера Линча в судьбу должна была получить подтверждение, когда Корнфелд - который прежде никогда этого не делал — позвонил режиссеру домой. У него не было сомнений

в том, кто должен снимать «Человека-слона», несмотря на то что Мел Брукс настойчиво продвигал кандидатуру Алана Паркера.

- Я просто стоял на своем, повторяя: только Дэвид Линч. Дэвид Линч, и точка! Это будет чертов Линч, и больше никто! Я был очень убедителен, прямо как новообращенный.

Хотя Линч довольно быстро вошел в доверие к Бруксу и получил полный карт-бланш, когда фильм был запущен к производству, он, скорее всего, даже не подозревал, как Брукс отстаивал его кандидатуру.

- Мел действовал страшно агрессивно, - рассказывает Корнфелд, вспоминая встречу с Фредди Сильверманом из Эн-би-си, от которого Брукс хотел получить несколько миллионов на раскрутку проекта. - Фредди спросил: «А кто такой этот Линч?» На что Мел отрезал: «Не будь идиотом!»

Корнфелд до сих пор с усмешкой вспоминает момент, когда Сильверман попросил почитать сценарий. Брукс ответил на это: «Так, я не понял. Какой сценарий? Ты что, *читать* его собрался? Ты вообще что хотел этим сказать-то? Что ты больше меня понимаешь в том, как делать успешные фильмы?»

- Я не верил своим глазам, - продолжает Корнфелд, - Сильверман так и не увидел сценария.

Брукс оставался верен подобным методам до самого конца, даже когда дело дошло до кинокомпании «Парамаунт» - дистрибьютора фильма. Корнфелд снова вспоминает его перлы:

- Когда фильм был наконец продемонстрирован в «Парамаунт», при этом присутствовали Майкл Эйснер и Барри Диллер. Оба вынесли вердикт: «Ого! Отличный фильм, но мы думаем, надо убрать слона в начале, и мать в конце тоже надо убрать». На что Мел ответил: «Вы не поняли. Это вообще-то совместный бизнес-проект. Мы вам его показали, просто чтобы вы были в курсе и не волновались, как там все продвигается. Но это не значит, что нам нужны советы от воинствующих профанов». И бросил трубку.

Для тех, кто принял близко к сердцу «Голову-ластик», должно быть, стало полной неожиданностью, когда в следующий раз они увидели имя Дэвида Линча на афишах фильма с кучей именитых британских звезд, и к тому же выпущенного крупнейшей голливудской студией. Затем последовали восемь номинаций на «Оскар», но другой крепкий претендент от студии «Парамаунт», режиссерский дебют Роберта Редфорда «Обыкновенные люди», перехватил оба главных приза - за лучший фильм и лучшую режиссуру. «Человек-слон» остался ни с чем. Мел Брукс и тут не смолчал, как докладывает Корнфелд:

- Реакцией Мела на следующий день после вручения наград

были такие слова: через десять лет про этих банальных «Обыкновенных людей» никто не вспомнит. А «Человека-слона» люди все равно будут смотреть.

Как в свое время нежным голосом пела Женщина В Батарее: «Ты останешься при своем, а я при своем».

После того как вы завершили съемки «Головы-ластик», вы сказали, что никогда больше не будете снимать таким образом. Что конкретно вы имели в виду?

Мне не хотелось тратить на следующий проект снова пять лет. Но я бы хотел иметь достаточно денег, чтобы работать медленно и погрузиться в тот мир, работать с небольшим коллективом и по-настоящему вникать во всё. Потому что работать такими методами — огромное удовольствие, мне нравится работать именно так. Именно так!

На съемках «Шоссе в никуда» мы сели вместе с одним из продюсеров — Дипаком Найаром — и я спросил: «Зачем мне все эти люди?» А он ответил: «Дэвид, давай пройдемся по списку поименно. Скажи мне, кто тебе не нужен». Мы внимательно прошерстили весь список и не нашли ни одного лишнего человека. Единственная проблема со всем этим мельтешением вокруг — от него надо защищаться. Прямо перед тобой происходит сцена фильма, но вокруг тебя толчется персонал. И это все — в поле зрения, так что надо напрячься и сосредоточиться на пончике, а не на дырке. Если бы весь персонал «Головы-ластик» одеть в маленькие черные костюмы, как у Генри, или все выглядели как водопроводчики вроде отца Мэри, пребывали в этом мире, двигались медленно и вели себя тихо, мне бы это очень помогло. Но когда видишь, как одно накладывается на другое, и в придачу в поле зрения совмещаются какие-то противоположности: современное и неправильное мешается со сценами из фильма, — это выбивает из колеи. В общем, на съемках могло быть и лучше.

После того как «Голова-ластик» зарекомендовала себя в лимитированном прокате, вам начали поступать звонки?

Вообще-то фильм приняли не то чтобы очень хорошо, поэтому никаких других предложений у меня не было. Один раз позвонил этот парень… Марти Михаельсон, который стал моим первым агентом. Ему нравилась «Голова-ластик», а работал он на агентство Уильяма Морриса. Мы с ним поужинали, и он предложил представлять мои интересы. Я тогда работал над сценарием к «Ронни-ракете», а он пытался помочь мне запустить эту вещь. В итоге так ничего и не вышло, но он приложил много усилий.

Городской миф свидетельствует, что у вас есть определенные

привычки. Тогда вас каждый день можно было застать в ресторане «У Большого Боба», почти в одно и то же время, плюс-минус, — так ли это?

Да. Во время съемок «Головы-ластик» я постоянно наведывался к Бобу. Ежедневно в половине третьего. Я брал несколько чашек кофе и шоколадный мусс — в серебряном бокале. Я обнаружил, что сладкое делает меня счастливым и вдохновляет, так что я ударился в сахарный запой и строчил прямо на салфетках, пытаясь генерировать идеи. Меня так вставляло, что я мчался домой, чтобы их записать. Я подсел на сахар. Я его называю «гранулы счастья». Он отлично помогает. Я серьезно, друг мой.

И как долго продлился в итоге ваш роман с заведением Боба?

Восемь или девять лет. С окончанием съемок «Дюны» закончилась и эпоха Боба.

А был у вас такой период, когда вы начали читать чужие сценарии?

Да, но не сразу. У меня просто была фиксация на «Ронни-ракете». А потом я понял, что что-то не так, — что снимать этот фильм явно не светит.

А с крупных студий вам звонили? Они обычно просыпаются рано или поздно.

В самом начале был один звонок: меня приглашали прийти на студию и, понимаете ли, поговорить. В процессе они спросили меня, что я сам хотел бы сделать. Ну, я и ответил. Что хочу «Ронни-ракету». Меня спросили, о чем это. А я, вы же знаете, не люблю рассказывать, особенно если речь о странностях и абстракциях. Поэтому я сказал, что в основном там про электричество и рыжего парня метр ростом. Ну, еще кое о чем. Они были очень вежливы, но, вы понимаете, так никогда и не перезвонили. *(Смеется.)*

А о чем там было?

Там было про абсурдную загадочность странных сил бытия.

А чем вы еще занимались в то время, помимо написания сценария?

Строил сараи, но всякий раз, когда бы вы ни собрались строить сарай, — глядишь, а он уже готов.

Это, наверное, у всех по-разному, я не уверен!

Ну, это же, по сути дела, небольшие дома, их можно использовать для хранения и вообще проводить там время. Как только огораживаешь какое-то пространство и планируешь, как оно будет выглядеть, появляется атмосфера, свет начинает плясать на стенах, и просто смотреть, как это происходит, — уже невероятно! *(Смеется.)* Мне нравится конструировать вещи, а еще

мне нравится коллекционировать вещи. Когда занимаешься собирательством, нужно место, чтобы где-то хранить коллекцию. Я построил довольно сложную по конструкции небольшую студию из найденных досок. Но для работы вечно не хватает нормального инструмента, и это нервирует. Я бы хотел сам строить все декорации к своим фильмам, но тогда съемки длились бы бесконечно. Как «Голова-ластик». Но такой вот я несостоявшийся строитель сараев!

Мой домовладелец, Эдмунд Хорн, тоже собирал дерево. Он был странный парень. Концертный пианист. Ездил на гастроли с Гершвином. Музицировать он начал в трехлетнем возрасте — вундеркинд, — а в тридцатых приехал в Калифорнию и начал скупать недвижимость, потому что надо же было куда-то девать деньги. Так он превратился в необычайно эксцентричного миллионера, ходил везде пешком и одевался как растрепа. Бродяга в «Голове-ластик» носит один из свитеров Эдмунда, такой драный, что места живого нет. Вдобавок он брил подмышки с дождевой водой! И смотрел ночью цветной телевизор на кухне при свете сорокаваттной лампочки. Больше света в доме не было. Он был настоящий скупердяй и собирал куски всякой древесины по помойкам, так что спустя годы у него образовалось изрядное количество действительно хороших досок — просто штабеля. И я уговорил его отдать часть мне для моих сараев.

А потом мне нужно было разносить почту в двух районах, и там, скажем, по средам и четвергам, выкидывали мусор, в том числе кучу хороших досок. А для меня кусок дерева был все равно что кусок золота, такие они были дорогие. У меня был на крыше багажник четыре на восемь футов и с собой полно веревок, так что я мог просто привязать доски и втопить. Вообще не любил останавливаться, потому что пытался уложиться меньше чем за час, но эти доски были на вес золота. Я такую массу всего мог из них построить. Теперь-то уже столько времени прошло, все мои сараи, дом Эдмунда и мое крошечное бунгало на заднем дворе давно снесли, и там теперь пустырь.

«Голова-ластик» была совершенно особенным опытом — долгие съемки, маленькая команда. Но следом встал вопрос — что дальше?

Да нет, это было легко, знаете. Следующим должен был стать «Ронни-ракета»! Я ушел из Центра, а «Голова-ластик » попала в прокат, но не припомню, чтобы я получил с этого хотя бы доллар. И я как бы забыл даже, как долго это продолжалось, пока не позвонил Стюарт Корнфелд. Но я буквально забегал на радостях по кругу, повторяя его имя: «Стюарт Корнфелд. Стюарт Корнфелд. Стюарт Корнфелд». Меня это ободряло. Оглядываясь назад, я

понимаю почему.

А как вы в конечном счете договорились о чем-то?

Мы поужинали со Стюартом, потому что он просто хотел меня видеть. Он работал на Мела Брукса, и ему понравился «Ронни-ракета», так что он пытался помочь мне запустить этот проект. Но не вышло. Тогда я позвонил ему и сказал: «Стюарт, я наконец сам понял, что с „Ронни" ничего не выйдет. Если у тебя на примете есть сценарий, который я мог бы поставить, не мог бы ты мне помочь?» А он ответил: «Я кое-что подберу и покажу тебе за ужином». Мы отправились в то же самое место: ресторан «Нибблерз» на Уилшир. Сели за стол, и наконец наступил момент, когда я сказал: «Ну давай, Стюарт, выкладывай». А он ответил: «Вот, у меня есть четыре сценария. Первый называется „Человек-слон"». В голове у меня словно лампочка зажглась, и я сказал: «Беру!»

Лаже не зная, о чем сценарий?

Да, только по названию. Я ничего не знал, а теперь узнал всё. За секунду. А он продолжил объяснять мне, что это за сценарий, и рассказал, что один парень — Джонатан Сэнгер — выкупил его у этих двух людей, которые его сочинили, и теперь они ищут режиссера. Ну а потом наша команда: я, двое авторов, Джонатан и Стюарт — отправилась на шесть разных студий и везде получила отказ. И мало того, что нам отказывали, так там еще на каждом углу попадались другие сценарии про Человека-слона. Вдруг случилось так, что, казалось, шагу нельзя было ступить, не наткнувшись на Человека-слона.

Тогда Стюарт этот сценарий, написанный Крисом де Вором и Эриком Бергреном, отдал Энн Бэнкрофт. Она прочитала его, он ей понравился, и она передала его Мелу Бруксу. Мел тоже прочитал и загорелся. Так что точкой отсчета можно считать момент, когда Мел решил снимать «Человека-слона» в качестве первого фильма своей новой компании « Брукс-филмз». Вторым решающим моментом было, когда он сказал: «Джонатана я знаю, Криса и Эрика тоже, Стюарт, ты тоже в теме, но кто такой этот Дэвид Линч?»

Тогда они сказали ему про «Голову-ластик». Мел слышал о фильме, потому что его название значилось на той афише. Но самого фильма не видел. Тогда они решили организовать для него просмотр, а это была просто катастрофа. Мои шансы снимать этот проект после того, как Мел увидит «Голову-ластик», были... Их просто не было. Но все равно Джонатан сказал: «Мел хочет посмотреть „Голову-ластик"». Всё хуже и хуже. Важность этого просмотра была такой, что от него просто все зависело. И я снова сбежал, не смог при этом присутствовать, — ничего не

видел и не чувствовал. Я просто болтался там, рядом с кинотеатром. Ничего не помню, кроме открывшейся двери. Вышел Джонатан. И он не выглядел расстроенным. Выражение лица у него было как у этих присяжных на процессе О-Джей Симпсона. То есть непроницаемое. А потом дверь стремительно распахнулась, и Мел кинулся ко мне с распростертыми объятиями — практически бегом! Обнял меня и сказал: «Ну ты абсолютный псих, я тебя обожаю! Считай, договорились».

А потом, в довершение всего, Мел начал обсуждать «Головуластик». И знаете — мне-то он был раньше известен только как комик, но этот парень на самом деле оказался потрясающим. Нереально умным и проницательным типом. Все то время, пока мы снимали «Человека-слона», он прекрасно понимал, что и зачем там происходит. Он не только не мешал мне, наоборот — оказывал такую поддержку, какой с тех пор я не получал больше ни от кого.

«А что у вас есть?» Хозяин балагана с уродами Байте (Фредди Джонс) в фильме «Человек-слон» (1980)

Корнфелд позднее организовал участие Кроненберга в съемках

«Мухи», тоже под эгидой компании Мела Брукса. И вышло так, что этот фильм стал самым коммерчески успешным у Кроненберга, хотя был сделан без малейшего компромисса на каком бы то ни было уровне.

Точно. Нереально мощный, дикий, страшный материал. Стюарт сыграл большую роль и в моей жизни. Его звонок вывел меня из депрессии, что странно, знаете. Телефонный звонок может возыметь удивительный эффект, ведь голос даже не то чтобы проходит сквозь воздух, а проникает прямо тебе в голову.

А чем Корнфелд занят сейчас?

Не знаю. Наверное, надо позвонить ему, чтобы узнать, что я буду снимать дальше! *(Смеется.)*

А почему вы потом больше никогда не работали с Мелом Бруксом?

Просто так сложилось. Он посылал мне пару сценариев, хотел, чтобы я снимал по ним, но если «Человек-слон» сразу меня захватил, то эти другие нет, по тем или иным причинам. Были планы, чтобы я снимал фильм «Фрэнсис» — историю Фрэнсис Фармер, — поскольку Крис и Эрик участвовали в этом проекте, и Джонатана тоже привлекли: фильм делала та же команда. Знаете, я в какой-то степени, может, и хотел бы тоже участвовать, но в конечном счете эта идея все-таки меня не слишком вдохновила.

Вы сказали, что «Человека-слона» отклонили несколько студий. А как Бруксу удалось все-таки запустить этот фильм в производство?

Он один это осуществил. Самостоятельно, без нашего участия. Правда, свою роль тут сыграла и Полин Кейл. У нас с Крисом и Эриком был свой офис прямо напротив офиса Мела в «Фокс», и мы писали другой сценарий под присмотром Мела. Мы потратили, наверное, два месяца на это, работали каждый день. Этот сценарий был отослан в «Парамаунт». А Полин Кейл там работала — из-за Уоррена Битти, кажется. Она читала сценарии и говорила свое веское слово. И я думаю, когда она покидала свой пост, то сказала: «Если хотите заниматься стоящим проектом, снимайте „Человека-слона"». Подозреваю, что потом кто-то со студии прочитал сценарий на выходных и проникся. Таким образом он превратился в проект «Парамаунта».

После того как Мел сказал, что сделка состоялась, наверное, вопросов больше не возникало? Никто из «Парамаунта» уже не спрашивал, кто такой Дэвид Линч?

Может, и спрашивали, но у Мела есть одно полезное свойство — он человек очень влиятельный, и ему достаточно было просто сказать: «Вопрос решен». Мел единолично отвечал за съемки и мог сказать: «Я собираюсь предоставить Дэвиду стопроцентный

контроль», или, наоборот, сказать, что этого не будет. Никто со студии не мог повлиять на Мела. С самого начала он дал мне возможность снимать кино. Я был под защитой. Когда мы закончили, масса народу с «EMI» хотели перемонтировать фильм, но Мел им запретил.

А что им там не понравилось?

Все, что было похоже на сны. Они хотели все переиначить. Не могут оставлять как есть. У них потребность — беспокоиться. В фильме ведь много о чем можно беспокоиться. Обычно они думают: «Нет, публика, наверное, не пойдет на это или на то. Вырежем-ка мы на всякий случай эту сцену». Но Мел обладал достаточным влиянием, знаете, чтобы этого не допустить.

Для вас было важно переписать сценарий Криса и Эрика? Там, на ваш взгляд, чего-то не хватало?

Да. Версия Криса и Эрика была квинтэссенцией «Человека-слона», и в таком виде его невозможно было не полюбить. Но это была еще другая история. Понимаете, источником послужила всего одна глава из книги Фредерика Тривза «Человек-слон и другие воспоминания». Но даже одной главы было достаточно, чтобы проникнуться его прекрасной душой. И это притягивало людей, как и та история, которую Кроненберг нашел в журнале «Тайм» и использовал для фильма «Связанные намертво». Просто невозможно от такого отрешиться. Потому что понимаешь, что за всем этим стоит нечто большее.

Сценарий Криса и Эрика был отличный, но настолько близкий к реальной истории, что стартовал с высокой ноты, а потом выравнивался. Мы изменили структуру сценария, добавив довольно много новых сцен. Начальной и конечной сцен не было в оригинальном сценарии. Я многому научился во время этой работы, потому что никогда ничем подобным раньше не занимался.

А вы можете охарактеризовать, что это были за изменения — те, что вы лично внесли в сценарий?

Не знаю, что я добавил. Не помню. Каков был вклад Эрика? Или Криса? Мы втроем сидели в комнате, будто опутанные со всех сторон километрами пленки с записью разговоров, и вдруг приходили к какому-то заключению. Все это приобретало определенный вид в результате усилий всех участников, так что на самом деле это общее достижение. И Мел тоже много чего внес в сценарий. Например, роль ночного сторожа: Мелу казалось, что она недостаточно сильная. Тут работает такой механизм: кто-то высказывает замечание, с которым ты не просто соглашаешься — оно развязывает тебе руки работать дальше, потому что ты понимаешь, что уделил недостаточно внимания вопросу. Так

было у нас с Мелом — его замечания по поводу сценария были для меня очень полезны.

Но тут у вас были совершенно другие задачи по сравнению с «Головой-ластик», разве нет? Историческая драма с превосходным актерским составом, которая не обязательно должна вызывать те же эмоции, как кино с ночных сеансов.

Вот что самое поразительное в Меле, так это что он, познакомившись со мной и моим фильмом «Голова-ластик», все равно решил, что я справлюсь. И я не уверен на все сто процентов, что он сам поверил в это с самого начала. Просто его что-то сподвигло.

И у вас уже не было пяти лет на раскачку. Вы должны были следовать съемочному графику в первую очередь.

Да. Жутчайший ад. Но в душе, понимаете. Для меня это был травматический опыт. Однажды утром я проснулся и, одеваясь, подумал: «Сегодня я буду снимать сэра Джона Гилгуда!» Понимаете, это же абсурд какой-то! Приехать из Монтаны и дожить до такого! С другой стороны, в этом определенно есть какой-то смысл. Но вообще жуть была.

Работать с сэром Джоном Гилгудом в Англии оказалось совсем по-другому, чем с Джеком Нэнсом в Лос-Анджелесе?

Все актеры разные. Но поскольку Джек Нэнс был совершенно особенной личностью сам по себе, он мог бы работать с ними бок о бок и они б его уважали. Как по мне, режиссер для того и нужен, чтобы тормозить какую-нибудь лишнюю линию — если она вдруг по каким-то причинам заходит не туда, или выглядит недостоверной, или не годится, или не соответствует роли. Важно, что все это замыкается на одном человеке. А сэр Джон был похож на одну из тех машин, у которых не одна-две кнопки, а одна или две тысячи.

А Гилгуд был готов к вашему методу работы?

Да он вел себя со мной как ангел! И мне нравилось иметь с ним дело. У него было немного съемочных дней, однако я всегда готов повторить то, что сказал о нем. Я заметил, что он курит сигареты, будто купленные в особом магазине, — в красивых пачках, похожие на спецзаказ для сэра Джона, понимаете? Овальные в сечении. Он прикуривал и держал сигарету вот таким образом — рука немного на отлете. *(Показывает.)* А между затяжками поворачивал сигарету вот так. *(Показывает.)* И дым рядом с ним не задерживался. И на его костюме никогда не было ни соринки. Все было строго на своем месте. У него была особенная походка, и манера говорить тоже особенная. Самый аккуратный человек из всех, что я знал! Самый. Ни соринки. Вроде бы упала, и вдруг ее уже нет! Если мне нужно было что-то

изменить в реплике — одно слово, — стоило мне только открыть рот, как он сразу схватывал и все было в порядке. В следующий раз он уже тонко подстраивался под мой запрос. Очень точная настройка. То же самое и с Джеком Нэнсом. Он мог сосредоточиться на главном и донести концепцию, не исказив ее.

Линч с сэром Джоном Гилгудом (Карр Гомм) без единой соринки на костюме и Энтони Хопкинсом (Фредерик Тривз) на съемках «Человека-слона» (1980)

Но я вообще работал с самыми лучшими. Хотя мы и не были толком знакомы. Как с Уэнди Хиллер, например. В первый день на съемочной площадке она взяла меня за пуговицу, потащила в какой-то закуток и там выложила: «Я вас не знаю. Так что буду к вам присматриваться. И тогда посмотрим!» Вот таким манером. Отчасти это было смешно, но и доля правды тут присутствовала: нужно произвести впечатление, для начала завоевать их уважение, чтобы впредь они слушались твоих указаний. Дело ведь так часто тормозится из-за нестыковок, что это уже совсем не смешно.

Подумать только! Я снял всего лишь «Голову-ластик» и сразу отправился из Миссулы, штат Монтана, в Лондон, в

Великобританию, чтобы снять викторианскую драму с лучшими из лучших, — это было довольно круто. Откуда-то вылез неопытный чокнутый парень, понимаете, и если они не нервничали по этому поводу, то с ними точно что-то было не так! Ситуация была фантастическая, но меня никогда так не трясло от неуверенности.

А у вас были домашние заготовки вроде «Как я собираюсь поразить их воображение»?

Нет, нет и нет. Нужно просто глубоко копать. В этом и заключается роль режиссера, и надо ее исполнить. Шаг за шагом надо проделать путь сближения. Так и было.

А вы можете обозначить тот момент, когда у вас начало получаться и в вас поверили?

Когда уже полфильма отснял. Видишь подсказку здесь, намек там и просто копаешь как можно глубже и продолжаешь делать то, что, по собственному разумению, должен делать, чтобы вышло правдиво. Но нельзя расслабляться. В воспоминаниях Фрэнк Капра пишет, как Гленн Форд практически выжил его из кино. С ним было столько неприятностей, и Капра сказал, что сражаться сил больше нет никаких. Одно животное всегда чует тот момент, когда другое животное слабеет, — и это было ужасно для Капры. Это был конец.

Но сейчас, наверное, еще хуже. Если вы захотели бы привлечь кого-нибудь из кассовых звезд, вам пришлось бы иметь дело с реальной силой.

Да уж, они потребуют одобрить сценарий, потом санкционировать кастинг и тому подобное — вплоть до окончательного монтажа! *(Смеется.)*

Ну, когда «Двойник» Поланского после ухода Траволты прикрылся, это была еще одна иллюстрация того, насколько влиятельны стали актеры — даже некогда вышедшие в тираж, а потом заново открытые!

Это точно. Джон был обязан перед историей кино выполнять каждый чертов каприз Поланского! В этом мире все через задницу. Даже если девяносто процентов роли Джон сыграл блестяще, оставались еще десять, которые нужно было обсудить, и он должен был быть готов к этому. Может, это незначительная тонкость, но работа все-таки ведется совместно. И коль скоро так происходит, то в фильме у Траволты были свои обязанности, а у Поланского — свои. И потом — допустим, вмешается композитор и напишет море материала, который, ну, вы понимаете, — вообще никуда? Если вы не сможете этого побороть, то вылетите в трубу!

А как вы сами относитесь к тому, чтобы снимать фильм со звездами?

Это все равно как на бочке с порохом сидеть. Вроде не должна взорваться, но если вдруг — тогда держись. Слишком рискованно.

А что для вас во время съемок «Человека-слона» стало самым большим беспокойством?

А я больше всего волновался еще до начала съемок, потому что мне надо было придумать, как сделать грим для человека-слона. У меня была идея грима, это выглядело бы по-настоящему натурально, и не пришлось бы накладывать его каждый день по пять часов. Это был не просто грим. Это была многослойная конструкция, и важно было, чтобы она сливалась с телом Джона Хёрта и хорошо садилась каждый день.

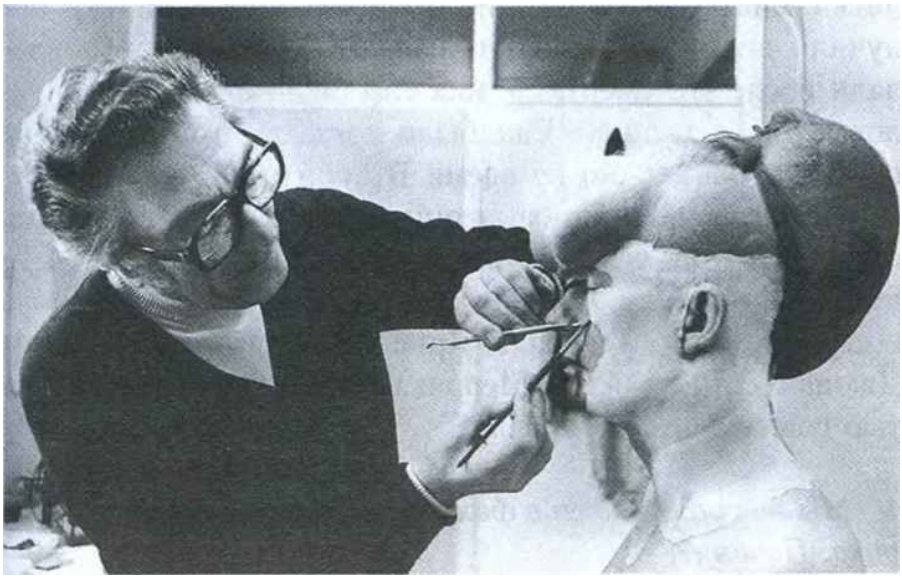
У меня был дом в Уэмбли, в доме гараж, а в гараже у меня была студия. Там я и сконструировал эту штуку. Я не знал, как много времени у нас осталось до начала съемок, но в течение нескольких месяцев работал в гараже. А потом мне нужно было еще участвовать во всяких производственных совещаниях, присутствовать на кастинге и при выборе натуры и вообще много где. И у меня было точное представление о том, каким должен быть этот грим. Но это была ситуация, когда двое роют туннель с двух сторон одной горы, надеясь встретиться посередине! То есть было совсем не похоже, что вообще что-то получится. Тогда я привел к себе Джона Хёрта и стал примерять на него эту штуку. Но когда я натягивал это ему на голову, мы оба поняли, что номер не пройдет. Не то чтобы она выглядела плохо, но сам материал — он был не гибкий — совершенно как бетон! Джон вообще не смог бы двигаться в этом облачении. Никак! Тогда он сказал что-то вроде: «Смелая задумка», или как-то так. Сразу стало понятно, что грим страшно уродливый. Но я всегда буду благодарен Джону за то, что он не сказал ни единого дурного слова про мою попытку.

Это было как в те самые «четыре мрачных дня», которые последовали за убийством Кеннеди. У меня тоже было столько же мрачных дней. Просто ужасно, и мне все время снились кошмары. Знаете, какое облегчение испытываешь, когда просыпаешься от кошмарного сна? Ну а у меня было наоборот: я бы лучше вернулся обратно в тот кошмар, который был во сне. Потому что в реальности все обстояло гораздо хуже! Это был единственный раз, когда я подумывал о самоубийстве, лишь бы прекратить эти мучения. Потому что я не мог вылезти из собственного тела — а это было именно то, что мне хотелось сделать, — стать кем-нибудь другим, покинуть свою телесную оболочку и вообще забыть, что за человек в ней обитал. Но я не мог вылезти из собственной шкуры. Я не мог толком ни поесть, ни поспать,

двигаться не мог... я умирал! Двадцать четыре часа в сутки. Мел прознал, что грим не подошел, и немедленно прилетел в Лондон. Но целых два дня не мог прийти по каким-то причинам. Так что тем временем Джонатан подыскал нескольких людей и материал, и появился Крис Такер. Крис развеял мою уверенность, что у меня что-то получится. Прямо уничтожил.

А он видел «Голову-ластик» и ребенка?

Да зачем было ему показывать — кто знает, что там у меня за эффекты были? Я уверен, что он не видел. Но мы с Крисом Такером, несмотря ни на что, все же стали друзьями. Наконец приехал Мел, и я даже не сомневался, что он отправит меня паковать чемоданы и все будет кончено. А Мел сказал: «Слава богу, у нас есть Крис Такер!» — и еще сказал мне: «Дэвид, тебе вообще не надо было этим заниматься, хватит париться, у тебя достаточно забот с режиссурой». И все. Никаких проблем. Вот так Мел снова спас меня. Но поскольку грим не получался, Крису требовалось какое-то время. Поэтому необходимо было пересмотреть съемочный график. В конце концов все срослось, но это было унизительно и, знаете, только добавило хлопот к и без того непростой работе. Но я изобрел для себя отличную вещь — кожу. Кожу, которая нормально двигается, и до сих пор хочу как-то довести ее до ума. Но у меня было недостаточно опыта в обращении с материалом и эта моя кожа плохо накладывалась поверх человеческой. А тот материал, который использовал Крис, — можно было закрыть глаза, взять его в руку и сжать, потом кто-нибудь забирал его, а вы сжимаете руку — и чувствуете то же самое. Такой он был легкий! И такой *подвижный,* что совсем не ощущался. Удивительная штука.



Валли Шнайдерман делает из Джона Хёрта Человека-слона по методу Криса Такера

А в итоге дизайн в целом и внешний вид грима изменились?

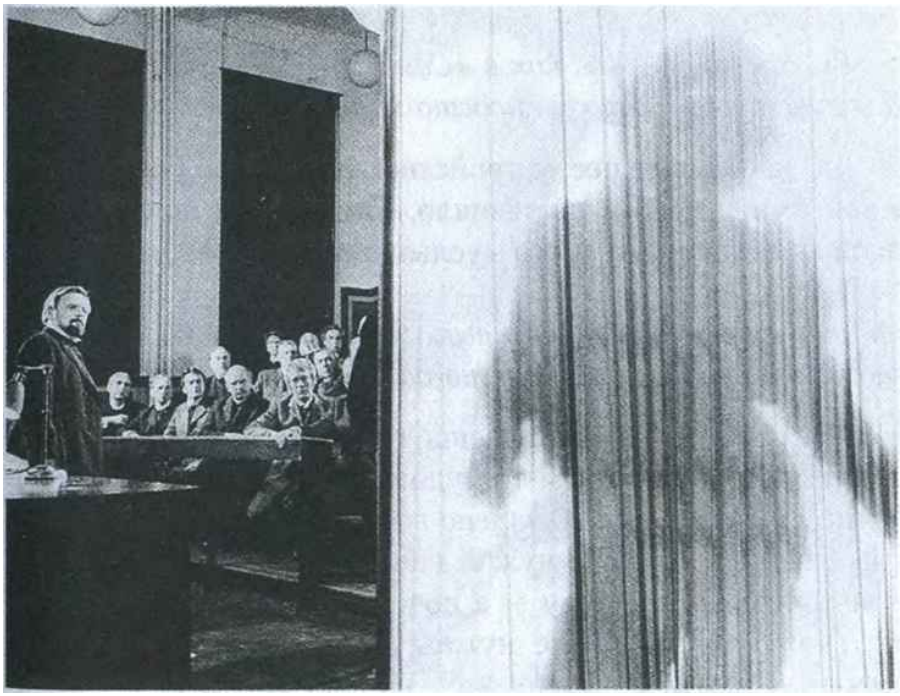
Произошло вот что. К этому времени мы познакомились с мистером Нанном из Лондонской больницы и получили подлинные слепки человека-слона, которые сделали после его смерти. У них там были слепки с его головы, рук и ступней. Еще были когда-то его внутренние органы в банках, но во время Второй мировой в здание больницы попала бомба, и они пропали. И вот впервые после того, как человек-слон умер и были сделаны слепки, они покинули Лондонскую больницу и отправились в студию Криса Такера. А Крис сделал замеры с головы Джона Хёрта и Джона Меррика и сравнил. Они полностью совпадали. Это правда.

Мы не сразу видим в фильме лицо и тело Джона Меррика. Почему?

Это была идея Мела. Понимаете, в сцене, где Тони Хопкинс идет туда и видит его, я показал немного больше, а потом перемонтировал и оставил меньше. В итоге мы сошлись на том, что хоть что-нибудь показать надо,— иначе, я чувствовал, люди воспримут мое кино как фильм ужасов. Но Мел был тоже прав, что, если показывать его постепенно, все больше и больше, получится тонкий баланс. Поэтому мы видим его в первый раз глазами медсестры Норы. Это работает. Потому что это нормальная реакция — та, что она выдает, и такой же, наверное, была бы реакция публики. Проблема в том, что ты-то уже знаешь, что вырезано, и твое восприятие больше не такое девственное,

как у публики, так что здесь все непросто.

Вы говорили, что специфика места постигается через накопление деталей, — к этому мы еще вернемся в «Теин-Пике». А каким было ваше первое впечатление от Англии и Лондона?



Дозируя ужас. Фредерик Тривз (Энтони Хопкинс) предъявляет Джона Меррика своей аудитории в «Человеке-слоне» (1980)

Ну, Лондон похож на Лос-Анджелес в какой-то мере. В Лондоне много разнообразных мест. Поэтому мне там нравится. Понимаете, я понял какие-то чисто английские особенности, но вдохновение для фильма я черпал из книг о Лондоне в гораздо большей степени, чем от самого Лондона, потому что, куда бы я ни пошел там, это не было территорией «Человека-слона». Потом я как-то гулял по заброшенной больнице, и неожиданно меня осенило чувство, легкое, как дуновение ветра, что я нахожусь в том времени, не просто сию минуту нахожусь, а вообще *знаю* то время. Меня заполнило это знание, наряду с уверенностью, что оно уже никуда не денется. Я знал, как все тогда выглядело, и это ощущение пришло благодаря той больнице. Но не только из-за нее. Может, фотографии были виноваты, может, стечение разных обстоятельств, но начиная с того момента, как это включилось, я

стал видеть то, о чем думал. А важнее всего, что я обрел уверенность.

Вы имеете в виду, как в «Сиянии»? Мысль о том, что архитектура — это не просто кирпичи и раствор, а...

...а записывающее устройство. Я в этом уверен. Со мной именно это и произошло. Там как бы включилось воспроизведение, а я его «услышал».

Это, наверное, здорово выматывает нервы. Если у вас нет этого ощущения, что тогда?

Тогда ты не заслуживаешь того, чтоб тебя слушали. До тех пор пока каким-то чудом не обретешь такой тип понимания, тебе не дозволено вообще открывать рот. Когда я беру, например, чужой сценарий, то первым делом мне приходит в голову — а почему тот, кто его написал, не снял его сам? Мне нужны веские причины, чтобы начать снимать по чужому сценарию. Для этого у меня внутри должно многое срезонировать. Но прежде чем сделать следующий шаг, мне необходимо, чтобы автор разрешил мне присвоить этот материал. Потому что когда собираешься разговаривать с актерами, они могут сказать: «Постой, а что этот чертов писатель тут вообще имел в виду? Давай у него спросим». Необходимо полностью владеть материалом и знать его досконально.

Но все же, несмотря на все страхи, сомнения и неуверенность, вы в итоге были готовы снимать «Человека-слона».

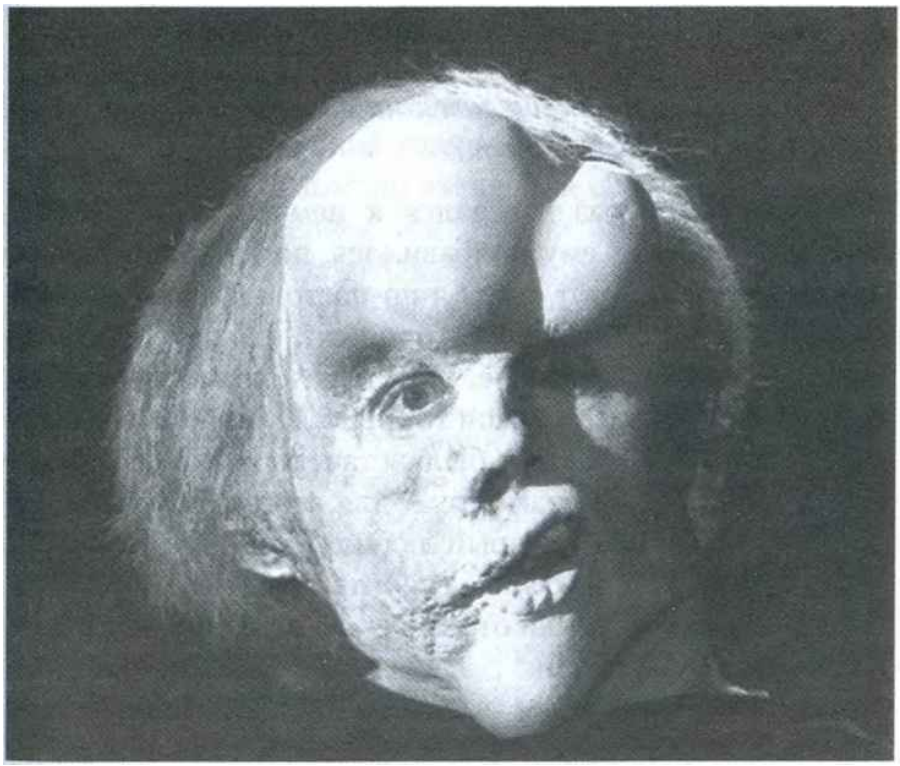
Ну да, я достиг этого состояния.

И что ему способствовало, что помогло вам приблизиться к идее фильма?

Я могу объяснить, что поддерживало во мне желание снимать. Главным образом Джон Меррик, то есть образ человека-слона. Он был такой странный, чудесный, невинный человек. Вот что главное. Вот о чем мой фильм. И еще о промышленной революции. Или вот мощные взрывы. Вы видели фотографии мощных взрывов? Они всегда напоминали мне об этих папилломатозных образованиях на теле Джона Меррика. Они как медленные взрывы. И образуются от самой кости. Я не знаю наверняка, как происходит взрыв, но если бы кости могли взрываться, сохраняя свое строение, и проступали сквозь кожу, то получались бы такие вот наросты, медленные взрывы. Поэтому мысль обо всех этих дымовых трубах, саже, индустрии наряду с этой плотью интересовала меня больше всего и побуждала снимать.

Человеческие существа похожи на небольшие фабрики. Производят столько скромного продукта. Идея о чем-то растущем изнутри, всех этих текучих субстанциях, циклах и переменах и

всей этой жизни, которая каким-то образом зависит от химии, выходит наружу, расслаивается, преображается в нечто другое... Это нереально.



Прекрасная душа, человек-фабрика. Джон Меррик (Джон Хёрт) в «Человеке-слоне» (1980)

А Брукс сильно вмешивался на стадии постпродакшн, когда фильм был уже снят?

Нет. Я пару раз наведался к нему, чтобы показать фильм. Наверное, ему понравилось, по крайней мере он мне так сказал. А вот о чем я по-настоящему беспокоился, так это об адажио для струнных[16], я хотел использовать эту музыку в финале, хотя изначально всю музыку должен был написать Джон Моррис. И он отлично справился, просто я должен был вставить в конце именно этот музыкальный фрагмент. А для этого мне нужно было уговорить Мела, который любил Джона Морриса. Так что мы вынуждены были устроить этот просмотр, куда Мел позвал кучу людей отовсюду, и там мне нужно было предъявить обе версии: с адажио для струнных и с музыкой Джона Морриса в конце. Вот тут я могу дать маленьким совет: всегда показывайте свои

любимый вариант первым. Мы так и сделали. После просмотра в зале повисла тишина, и я подумал: «Ну сейчас все будут голосовать», понимаете. Но в полной тишине Мел повернулся к Джону Моррису и сказал очень мягко: «Джон, должен сказать тебе, что адажио мне нравится больше. Оно лучше работает в фильме». А Джон, представляете, он сказал: «Ладно». Но я не считаю это своей победой. Это был выигрышный вариант для фильма.

«Человека-слона» номинировали на «Оскар» сразу в нескольких категориях. То есть после «Головы-ластик» вы сразу со следующим фильмом попали в святая святых Голливуда. Как вы себя чувствовали при этом?

Ну, вообще-то мы получили восемь номинаций, но не выиграли ни одной! Фредди Фрэнсис (оператор) и Алан Сплет (звукооператор) не были номинированы. Я помню, как услышал список номинаций, в котором не было имени Фредди, позвонил ему, и мы немного посокрушались. Но в целом это было как в одно мгновение сорвать банк. Мы даже не очень-то и осознали, какая это редкость. А в Америке все думали, что я англичанин. Девушка, которая зачитывала список номинантов, произнесла: «Молодой английский режиссер Дэвид Линч». Что-то в таком духе. Они вообще ничего про меня не знали.

На «оскаровской» церемонии никто не знает наверняка, кто в итоге победит, но все равно все знают, потому что это чувствуется. Все понимали, что «Оскар» получит Роберт Редфорд за «Обыкновенных людей». Поэтому можно было расслабиться и наслаждаться особым моментом. Это было волнующее ощущение, но я знал, что ко мне все это не имеет никакого отношения. Я-то продолжал делать то же, что и раньше, понимая, что происходящее с моим фильмом мне больше неподвластно. Он некоторое время подержал меня на плаву, но теперь я, кажется, начинаю двигаться в другую сторону.

Дональд Сазерленд и Мэри Тайлер Мур: «Обыкновенные люди» от «Парамаунт пикчерз» (1980)

Фредди Джонс и Джон Хёрт: необыкновенные люди от «Парамаунт пикчерз» (1980)

Очевидно, что для большинства режиссеров успех — в смысле зрительского признания — очень важен. А как вы оцениваете такое явление, как успех?

Что касается меня, то это вроде того, что тебе отдали должное за проделанную работу. Вот что такое успех для меня. А все остальное заставляет меня чувствовать себя так, будто я мошенник. На самом деле ты делаешь свое дело вопреки здравому смыслу. Деньги хороши только тем, что благодаря им ты можешь что-то сделать. Поэтому я действительно хочу иметь деньги, чтобы работать. Иногда, если все получается, можно заработать, но не в них цель работы. Это так, приятный побочный эффект.

Но Лос-Анджелесом и Голливудом движет жажда денег и успеха.

Да, и это чувствуется, если прозябаешь на обочине. Это чувствуешь, когда идешь в ресторан, — в твою пользу оборачивается игра или нет. В этом городе всем знакомо такое чувство. И каждый в этом городе знает, что, если ты преуспел, это необязательно будет длиться вечно. Это вроде проклятия. «Твин-Пикс» получил широкий резонанс. «Синий бархат» тоже. Вокруг фильма столько шума. Пару месяцев газеты пестрят моими фото, пока фильм не сходит с экрана. А потом все это кончается. Похоже на карусель.

То есть вы предпочитаете не участвовать вот в этой области кинопроцесса?

Определенно. Я думаю, некоторым это и в самом деле нравится. А мне бы хотелось, чтобы привлекал внимание фильм, а не я! И я считаю, нужно держаться в стороне от всего происходящего, насколько это возможно. Это как провожать детей в школу. Понимаете? Вы должны предоставить им жить своей жизнью, а не решать за них задачки. Направить их, дать с собой денег, то-сё, посоветовать не водиться с той девчонкой. Просто отправить их туда и заниматься своим делом. Нужно вести себя как монах. У меня не вполне получается. Какая-то часть меня подвержена слабостям, это как лететь на огонь. Слабость своего рода. *(Смеется).*

То есть вы имеете в виду, что в любом успехе содержится ложка дегтя?

Вот именно! Это же опасная, опаснейшая вещь! Успех может сыграть с вами злую шутку и превратить в довольно уродливое

существо. А может подлечить какие-то травмы, чтобы вы расслабились и могли делать то, для чего предназначены. Успех — сложная вещь, чисто психологически.

Но разве для вас не важно знать, что других вдохновляет ваша работа?

Ну да, но тогда в вашем сознании прочно поселяется эта мысль, понимаете? И вы начинаете производить кучу идей, совершенно для вас не характерных. Как бы уже и не ваших. И рано или поздно вы скажете: «Я спекся». Но не слышать того, что люди говорят о вашей работе, все равно не получится, так что какая, собственно, разница.

Вы можете уйти и запереться у себя в мастерской.

Но там можно включить радио! Нет, единственное решение — провал!

Но если бы кто-нибудь сказал вам, что вы и в самом деле преуспели, что бы вы ответили?

Я бы ответил: «Что ты курил?» *(Смеется.)*

5. Занятие фотографией и «Дюна»

Ой, мама, меня кусила собака

Если «Человек-слон» стал для Линча неожиданным прорывом как по масштабу, так и по уровню успеха, «Дюна» оказалась шоком для всех. В современном кино это один из самых поразительных образцов хаоса, который случается при столкновении миров: когда глубоко личное видение наткнется на большие деньги, малое встретится с большим, наивность с реальностью, а персональное с публичным. Фанаты Линча были обеспокоены при виде того, как Автора буквально пожирает студийный конвейер, жаждущий хитов. А в то время как пресс-релизы хвастали синтезом уникального линчевского стиля с дорогостоящим зрелищем в духе Дино де Лаурентиса, сам режиссер мучился где-то в одном из восьми гигантских павильонов в Мехико, затерянный среди тысячной толпы статистов и техперсонала.

«Дюна», в основе которой лежал здоровенный многостраничный роман, с самого начала казалась задачей не из простых. Линч ясно представлял себе различные элементы сюжета, которые его привлекали, - не в последнюю очередь образ Пола Атрейдеса, спящего, который должен проснуться (отголоски самого Линча - и Генри?). Что в итоге повлияло на его решение взяться за эту работу, сказать сложно, хотя у Стюарта Корнфелда есть собственная теория на этот счет.

~ Я думаю, Дэвид провел достаточно много лет в статусе непризнанного автора, который живет в кошмаре под названием «Мне не светит». Тяжело возвращаться к собственному искусству, которое не очень-то тебе помогло, как помогла интерпретация чужого — «Человек-слон». А потом приходит Дино и говорит: «Даю тебе карт-бланш на будущую постановку...» Кто знает, как Дэвид жил все это время, пока двигался от нуля к бесконечности.

Несмотря на бессонные ночи, проведенные Линчем за работой над «Человеком-слоном», он все же сделал еще один шаг во тьму. Этот период - битва с фильмом «Дюна» протяженностью в три года - превратился для него в персональный кошмар. Людей, хорошо его знавших, не удивляла уверенность самого Линча в том, что он справится с этой работой. Пегги Риви вспоминает случай, когда они оба были студентами Академии в Филадельфии, а Линч думал, что сможет построить вечный двигатель, и отправился напрямую в Институт Франклина, чтобы сообщить им об этом.

- Он просто явился прямо на самый верх и сказал: «Я в курсе, как сконструировать вечный двигатель. Я студент. Художник». Эйнштейн, понятное дело, был просто неудачник. А он был настроен серьезнее некуда. Тогда этому парню очень вежливо объяснили, почему его план не сработает. Так вот мы и отправились оттуда прочь и успокаивались за чашкой кофе.

Это произошло еще до того, как Линч взялся раскручивать вечный двигатель «Дюны», от которой наконец отрешился, как от тревожного сна. При этом он раз и навсегда решил, что больше никому не позволит вмешиваться в окончательный монтаж и вернется на более привычную территорию. Мэри Суини, монтажер, продюсер и возлюбленная Линча на протяжении многих лет, заметила:

- Он разумно сторонился больших бюджетов - из-за «Дюны», но, кроме того, еще по причине своей скромности. Ему нравилось сознавать себя свободным художником, не обязанным озираться на тех, кто вкладывает в него большие деньги.

Друг и сценарист Роберт Энджелс утверждает:

- Он больше никогда не станет связываться с публичностью. Он независимый художник, аутсайдер. Вот его ниша. Если они думают, что могут заполучить его для съемок «Пушек острова Наварон», то пожалуйста, но только если это будет совершенно другая интерпретация старого сюжета. Дэвид не захочет снимать то же самое.

В свете недавнего успеха «режиссерских версий» тех фильмов, которые по той или иной причине пали жертвами студий, продюсеров или цензоров, очень соблазнительно представить «Дюну», перемонтированную в соответствии с оригинальным замыслом Линча. Даже в своем теперешнем виде фильм не просто визуально хорош и напичкан специфическими изысками линчевского стиля, он исподволь предваряет «Синий бархат»: что еще происходит в Ламбертоне, как не священная война космического значения?

Любопытно, что как раз в то время, когда с треском провалилась «Дюна», Линч начал выставлять свои самые личные работы - свою живопись, а также публиковать «Самую злую собаку в мире». Это был комикс в четыре картинки, который девять лет печатался в «Эл-Эй ридер», - про собаку на цепи, злобную едва ли не до кататонии. Странно, но факт.

Усилился также интерес Линча к фотографии, теперь он снимал множество ярких индустриальных пейзажей и юмористические «сборные модели». Изображая внутренности различных созданий, Линч не просто апеллировал к скользким, утробным качествам «Головы-ластик», но вдобавок продолжал

свой роман с чистыми фактурами.

Наряду с занятиями живописью вы также стали уделять больше времени фотографии в то время, когда снимали «Человека-слона» и «Дюну». Почему?

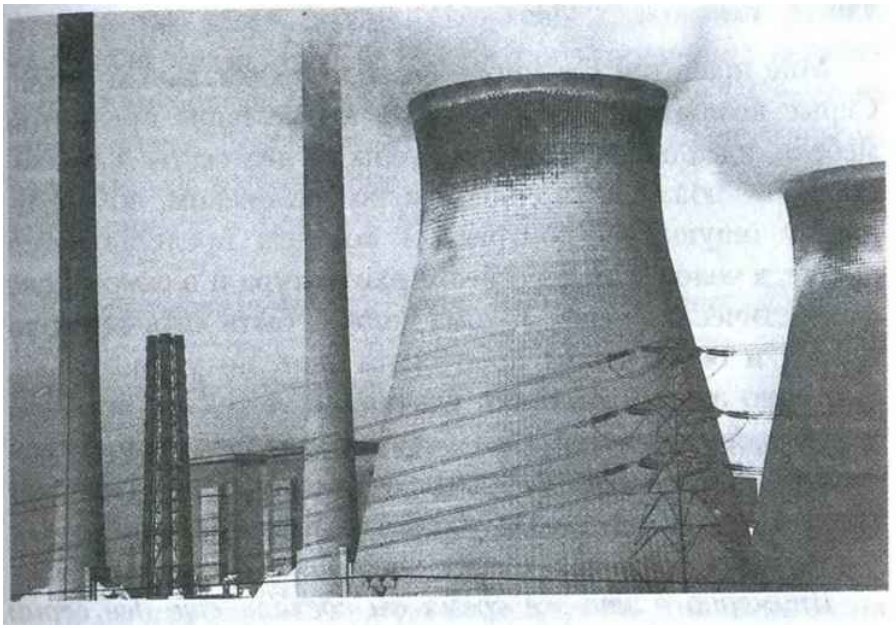
Что мне больше всего нравится в фотографировании, так это устройство камеры. Это на самом деле фантастическая штука. Любой, кто хоть раз в жизни снимал, испытал трепет, когда забирал свои фото из печати. Это заставляет увидеть прожитые моменты иным образом. А иногда, обычно если напортачил и чего-нибудь не учел, фото резко меняется и предъявляет волшебные моменты. И опять же, никогда не выходит полного, стопроцентного контроля. Это действие включает в себя множество процессов, а я люблю процессы, потому что они предоставляют больше возможностей для случайного.

Самое любопытное в ваших индустриальных фотопейзажах — то, что на них совсем нет людей. Но все равно есть ощущение, что какие-то люди построили эти конструкции, а другие, может быть, работают там внутри, тоже невидимые. Вам просто было легче без людей?

Мне, наверное, не понравилось бы, если бы там были люди. Большинство снимков были пробами на натуре для фильмов, например, когда я ездил в Северную Англию с Фредди Фрэнсисом для «Ронни-ракеты». Это было отличное путешествие, но я упустил подлинную фактуру лет как минимум на десять, а может, и больше, так что это одновременно была и ужасная поездка. Все эти великолепные старые фабричные здания везде заменили экономичными маленькими постройками из пластика и алюминия — полный ноль в плане визуальной экспрессии. Там больше не осталось ни дыма, ни огня, ни копоти. Мне по-настоящему хотелось совершить эту поездку, но теперь там была сплошная природа, ну и сколько-то заброшенных фабрик. Так что во многих из этих мест и людей-то больше не встретишь. Но смотрятся они величественно, потому что очень старые и природа поработала над ними, покрыла их признаками разложения, как трупы.

А что вас на самом деле так привлекает в этих фабриках и промышленных объектах?

Они воплощение силы, я думаю. Мне нравится смотреть на огромные механизмы, как они работают, льют металл например. Люблю огонь и дым. И звук при этом очень мощный. Просто гениально. Значит, создаются какие-то вещи, и мне это по-настоящему нравится. Я коснулся этой темы мельком в «Человеке-слоне». Теперь все производят компьютеры и роботы. Выходит чище, эффективнее и ничтожнее.



Индустриальный образ. Фото Дэвида Линча

Индустриальный образ. Фото Дэвида Линча

А в современной архитектуре вас что-нибудь впечатляет?

Мне нравится Баухауз — чистый, формальный стиль. Серые комнаты, где нет ничего, кроме пары предметов мебели, идеальных для того, чтобы на них сесть. А потом, когда наблюдаешь за сидящим там человеком, по-настоящему ощущаешь контраст и комната представляется лучше, а человек интереснее. Архитектура и в самом деле фантастическая вещь. У дома должна быть хоть какая-то крыша и окна, чтобы пропускать свет, но удивительно, как мало зданий выходят удачными. А те, что все-таки удались, выделяются, там безумно здорово находиться внутри. Но эти мини-маркеты и постмодернистская мешанина — да они просто убивают ваши души.

Примерно в это же время вы сделали еще две серии фотографий под названием «Сборная модель рыбы» и «Сборная модель цыпленка», где эти создания были разрезаны и изображены в юмористическом ключе.

Ага. Идея пришла по аналогии с сборными авиамоделями, ну, как берешь коробку, где лежат части самолета, а потом нужно прочитать инструкцию и собрать его. А потом, когда закончишь, у тебя получается то, что нарисовано на коробке. В этот период мы были женаты с Мэри Фиск и занимались монтажом и озвучанием «Человека-слона» в Англии. Мэри вернулась в Америку, а я жил в квартире в Твикенеме, и, когда она уехала, я вышел, купил скумбрию и принес ее домой, а потом очистил стол и разделал на нем эту рыбу. Потом пометил части и сложил так, как они лежали бы в коробке. И, доложу я вам, когда закончил, это было все равно что отпустить ее обратно в воду! Вот так я сделал свою первую сборную модель.

Потом я сделал «Сборную модель цыпленка». Это была моя самая прогрессивная работа в этой области! У меня там было много всего, например инструкция, где было написано, что оперение не входит в комплект и что необходимо купить дополнительные материалы — с моделями так часто бывает. Это грабеж, конечно. А еще там были указания, как прикреплять оперение: не мягким концом, где перья, а острым. *(Смеется.)* Отменно тупая штука! Частично инструкция была на испанском, частично на английском. Полное безумие. Я это сделал, когда снимал «Дюну» в Мексике.

Сразу вспоминается английский художник Джордж Стаббс, который, чтобы правильно рисовать лошадей, производил их вскрытия.

Точно. Тут же возникают мысли вроде «как это работает?». Если сложить все части вместе, получится «цыпленок», но что заставляет его двигаться, понимаете? И копаться в земле? Довольно странно это все.

Я сделал еще «Сборную модель утки», но экспозиция была такая неудачная, что инструкция почти не читалась: слишком темный фон. Потом я подобрал детали для «Сборной модели мыши», когда работал над «Синим бархатом». У меня было с дюжину мышей в холодильнике, но до сборной модели так и не дошло. Я жил в съемном доме, так что их потом наверняка нашел хозяин. Я бы хотел заняться животными покрупнее, но случай так и не представился.

«Сборная модель рыбы» (1979). Фото Дэвида Линча

«Дюна» была дорогой эпической постановкой с масштабными спецэффектами. Как и почему вы попали в такой проект?

Ну, довольно много других вещей отняли у меня около трех лег жизни. Я работал над «Синим бархатом» в то время, и работа не задалась совершенно. Я все еще раздумывал, но эти менеджеры из «Уорнер бразерс» взъелись на сценарий. Когда сидишь и ждешь вдохновения, кто ж его знает, как долго это может продлиться. И я понимал, что мои задумки не работают. Я был в таком специальном пространстве, пытался поймать идею, чтобы наконец заработало.

А потом начали происходить странные вещи. Я был на встрече с Джорджем Лукасом, который предложил мне снять третьи «Звездные войны», но я никогда по-настоящему не увлекался фантастикой. Мне нравились некоторые элементы этого жанра, но только в комбинации с другими жанрами. И потом, очевидно, что «Звездные войны» — это проект Джорджа, и ничей больше.

Я должен был участвовать в экранизации «Красного дракона» Томаса Харриса вместе с Ричардом Ротом, который собирался быть продюсером «Синего бархата». А потом меня вроде как отстранили. А в это время Дино де Лаурентис набирал команду. Он сказал мне: «Я хочу, чтобы вы прочитали эту книгу, она называется „Дюна"». Мне показалось, он сказал «Джун», и я переспросил: «Джун?» Он ответил: «Нет, „Дюна"». А потом один мой друг сказал мне: «Да ты что! Это же очень крутая фантастика!» Ну я и ответил: «Знаю, слышал». Так я и начал ее читать.

А как по-вашему, почему Дино де Лаурентису пришла в голову именно ваша кандидатура?

Дино был заинтересован во мне из-за «Человека-слона».

Он должен был видеть «Человека-слона», но видел ли он намного более личный фильм «Голова-ластик»?

Когда мы впервые встретились с Дино, чтобы поговорить, он не видел «Голову-ластик» и даже не догадывался, что у меня на уме. Когда он наконец увидел фильм, то на самом деле просто возненавидел его. В некотором роде я знал, что мне бы лучше сдерживаться. Начать с того, что «Дюна» должна была быть категории PG[17]. Можно много чего придумать, но, как только фильму присваивается прокатный рейтинг PG, забудь про все свои задумки. И знаете, мне даже понравилось сойти с тропинки и двигаться в странном направлении, но у меня не слишком получалось. Но тут было много деталей, странных и волнующих, которые меня вдохновляли. Волны, например, — на воде, на песке, волнообразные движения, символы, повторяющиеся формы, пересекающиеся нити.

А как вам показался Дино де Лаурентис?

Дино оказался совсем не такой, как я ожидал, — обаятельный, сердечный и очень убедительный. Мы обсудили концепцию, и он уговорил меня, что книгу вполне можно адаптировать для фильма.

Было бы проще всего сказать, что «Дюна» — самый не-линчевский из всех ваших фильмов, но между этой космической эпопеей и мирами Генри из «Головы-ластик» и Джона Меррика из «Человека-слона» есть много общего, так ведь?

Да. Что-то вроде связующих нитей. Во всех трех главенствуют механизмы. Я люблю рабочих, сталь, заклепки, болты, винтики, смазку и копоть. Индустриализация не становится центральной темой, но *всегда* скрывается на заднем плане. Очень жаль, что индустрия дымовых труб в Америке отмирает, и грустно, что в «Дюне» так мало места уделяется механизмам. Ребенком я был очарован промышленными объектами. Пока мы жили на Северо-Западе, я никогда не видел по-настоящему больших городов. Когда я оказался в Нью-Йорке, контраст был такой разительный, что потом всякий раз, оказываясь поблизости от большого города, я чувствовал прилив энергии. Жизнь — это средоточие контрастов. Если вокруг адский шум, то взрыв бомбы не очень-то и впечатляет. Но если он прозвучит посреди тишины, это ого-го! Таковы мои отношения любви-ненависти к городам.

Все три фильма изображают странные миры, которые необходимо было построить и заснять, чтобы войти в них. Я хочу, чтобы действие моих фильмов происходило в Америке, но чтобы люди оказались в мире, куда им просто так не попасть; в самой глубине своего бытия. На меня сильно влияют места и люди, которых я встречал в этих местах. Они создавали такую атмосферу и говорили такие вещи, что возникало чувство, от которого мне никак не избавиться. Это случается по миллиону раз на дню. Но я оказался в Филадельфии в особый момент своей жизни, и, возможно, это повлияло на меня сильнее всего. Меня стали очаровывать промышленные объекты и плоть. Никто не достиг такой мощи в кино, какую я чувствовал в индустрии и фабричных рабочих, такого понимания огня и смазки. Для меня заводы — это символы созидания, с теми же самыми органическими процессами, что и в природе.

Однако миры «Головы-ластик» и «Человека-слона» очень маленькие, иногда просто микроскопические. А «Дюна» — уже на уровне романа — задает огромную вселенную из множества миров. Как вы справились с этим изначально?

Я много разговаривал с автором, Фрэнком Гербертом, сосредотачиваясь на каждой сюжетной линии книги. В ней множество вещей, которые кажутся противоречащими друг другу. И много путаницы, странных кусков информации, техники и мифологии. Будто и сюжета никакого нет вовсе, понимаете? Чем дальше читаешь, тем сложнее продираться. Но я проследил все линии до конца, прежде чем начал испытывать это чувство. Я по-на-стоящему чуть с ума не сошел на этом фильме.

И вы, кроме того, работали над сценарием продолжения «Дюны»? Следующим после первого?

Да. Дино меня подрядил. По контракту я был обязан сделать

еще две серии или вроде того. Поэтому я написал половину сценария для «Дюны-2». И мне действительно он нравился. Я так и не закончил его, но проникся, потому что это было непохоже на большую историю. Скорее на случай, который произошел по соседству. Там были действительно интересные моменты. И уже казалось, что материал взаимодействует со мной. Но «Дюна» провалилась, и продолжений не понадобилось.

А вы сами захотели написать сценарий для первой «Дюны»?

Я собирался работать вместе с Крисом де Вором и Эриком Бергреном из команды «Человека-слона». Но Дино забраковал то, что мы написали. Мне даже нравилось направление, в котором мы двигались, но потом я увидел, что таким вот образом не получается и я окажусь где-то между этих двух разных «Дюн». Так что я просто сказал Крису и Эрику, что ничего не выйдет. Я чувствовал, что очень их расстроил. В чем-то мы с ними совпадали, но им хотелось двигаться в разных направлениях. Для них важнее были другие аспекты романа. Если бы мы все-таки сделали картину, мои идеи затруднили бы восприятие их видения. Сценарист ведь как фильтр: прежде чем попасть на бумагу, идеи проходят сквозь его личное восприятие художника. Книга Фрэнка была первоисточником, но подверглась моей интерпретации.

Я начал работать по-своему, и все вышло опять не так — поезд ехал слишком быстро. Я писал, потом мы искали натуру и ездили к Дино в Италию. Мотались туда-сюда. Год был потрачен на написание сценария, то с Крисом и Эриком, то я писал своими силами.

Вы упоминали, что Мел Брукс помогал вам при создании сценария «Человека-слона». А Дино де Лаурентис участвовал в сценарной адаптации романа «Дюна»?

Он редактировал. Помогал оформить сценарий. Мне было сложно выбрасывать какие-то куски, потому что художник ведь влюблен в свою работу по эстетическим причинам, но по практическим соображениям его необходимо опускать на землю и сокращать текст. Битвы выигрывались и проигрывались; за сцену «свертывания пространства» я бился как зверь. Но я так прикипел к своему детищу, что полагался на Дино как на прибор для тестирования слабых мест. И он справился с этой миссией! В итоге мы ужали сценарий до ста тридцати пяти страниц.

Самым сложным было сохранить адекватность всей вещи целиком. Я не мог сокращать те эпизоды, без которых ее суть терялась бы. А она очень плотно заполнена действием и уровнями интерпретации. Так что редактируя сценарий, я руководствовался по преимуществу просто здравым смыслом.

Позволил работе самой направлять меня. Определенные элементы книги давали в сумме «Дюну» — так я вставил их в сценарий, и суммарно опять же получалась «Дюна». Потом я стал использовать этот метод для решения вообще любой проблемы.

Определите, пожалуйста, если это возможно, что в «Дюне», по Дэвиду Линчу, главное?

Образ Пола: это спящий, который должен проснуться и стать тем, кем ему предназначено стать. Фрэнк Герберт действительно отличный парень, без дураков. Очень похож на Барри Гиффорда[18]. Они написали каждый по книге, но заявили без обиняков: «Бери и действуй». А я ответил: «Что, в самом деле?» Ну просто чтобы проверить их. С Фрэнком у меня было больше свободы, я мог бы, наверное, продвинуться несколько дальше в том направлении, куда мне хотелось, — заменить все эти длинные облачения и прочий средневековый антураж на индустриальный: заводы, резину и так далее.

Барон Харконнен по виду и по сути наиболее линчевский персонаж.

Да, но он и в книжке такой. Хотя нет. Его мир гораздо ближе к другим мирам в книге, насколько я помню. Я мог в них проникнуть. И поэзия там была, довольно абстрактного свойства, но необычайно сильная. Но все это никак не было связано с сюжетом, потребовало бы времени. Я снял довольно много такого примерно материала: подземелья, где капает вода, церемонии, которые они устраивают, бытовые детали, и как Живая Вода получается из личинки червя. Детали, говорящие без слов.

Но поскольку я обязан был соблюсти хронометраж два часа семнадцать минут — в то время максимальный, — целой кучей материала пришлось пожертвовать. А оставшееся спрессовать мусородавилкой. Нужно было довольствоваться репликой вместо сцены, и то закадровой. Это, конечно, никуда не годится.

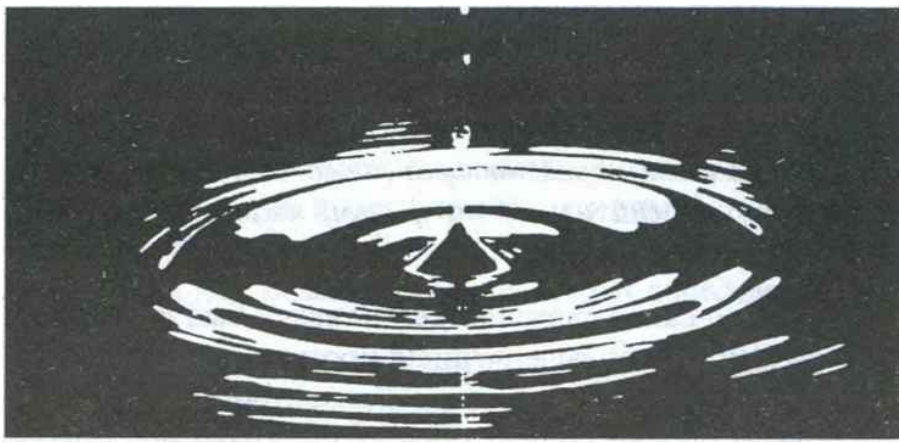
В обстановке нарастающего хаоса вам тяжело было сохранять свежий взгляд на фильм, несмотря на ежедневные разочарования ?

Это было самое сложное. Чем ближе я был к завершению съемок, тем больше начинал проецировать на фильм свои страхи. Мало того, по мере пересматривания находил все больше ошибок. В этих образах на экране мои страхи разрастались до огромных размеров. И чем дальше, тем становилось хуже, я уже совершенно не мог находиться в монтажной. Не мог этого видеть. Я видел исключительно ужас. Просто заболел к концу съемок и даже не понимал, в чем суть моих трудностей. Пытался избавиться от них с помощью ментальных практик. В итоге я даже не помню, как закончил фильм.

Я потерял бы последнюю уверенность и ощущение счастья, если бы услышал, что люди говорили обо мне после «Дюны». А чтобы что-то делать, надо быть счастливым. Я был мертв. Мертв! Но из-за «Человека-слона» окончательно сбросить меня со счетов не получалось. Если бы я сделал только «Голову-ластик» и «Дюну», я бы спекся! «Дюна» обрезала меня на уровне коленей. Ну, может, чуть выше.

Это необходимость ужимать фильм породила прием, когда мы постоянно слышим, о чем думают персонажи?

Ну, предполагалось, что многое из этого будет присутствовать в фильме, но вошло процентов на сорок больше, иначе, мол, люди не поймут. Это же прекрасно — слышать мысли. Это изящный прием, но когда он используется только для информации, то становится неуклюжим.



Поэзия в движении. Драгоценные капли воды в «Дюне» (1984)

У вас было так много материала и пространства для развития, что можно было сделать отличный телесериал — вроде «Твин-Пикс».

Да, было бы здорово. Не вышло подать материал так, как он того заслуживал. А ведь сколько поэзии: атмосфера, ритуалы, пустыня. В тех местах воду нужно было собирать. Дрожание маленьких водяных капель с характерным звуком и светом. Такие вещи завораживают, но после первой же капли Дино как напрыгнет!

В этом фильме самое нелинчевское то, что дело не происходит где-нибудь по-соседству. Там галактический охват вместо пары соседних кварталов.

Да. С этим я вляпался.

А вы могли себе позволить на съемках распоряжаться спецэффектами и всякими тварями?

Да. Например, я хотел, чтобы Навигатор Третьего Уровня был похож на кузнечика, и сделал эскизы для Тони Мастерса, художника-постановщика. Тони взял мои эскизы, дополнил деталями, а потом Карло Рамбальди сделал модель. У меня насчет Карло Рамбальди есть теория: он любую тварь конструирует так, что она становится похожа на него. Так что каким-то образом Навигатор немного напоминал мне Карло. А спилберговский инопланетянин похож на Карло Рамбальди один в один! Так что идеи до своего воплощения проходили через многих людей.

Обычно вы активно участвуете в разработке изобразительного решения ваших картин, и с мегадизайном «Дюны» тоже так было?

Каждый винтик я не вытачивал, но очень активно участвовал в разработке определенного стиля картины. Например, когда сделали один из компонентов сцены с Навигатором Космической Гильдии, его конструкция стала диктовать внешний вид и других деталей тоже. На водной планете Каладан огромные леса, поэтому замок Атрейдесов целиком построен из твердой древесины, покрытой причудливой резьбой. Общественное устройство там похоже на военную организацию, а все оружие сделано из дерева и металла. Арракис же, наоборот, засушливая планета, поэтому мы сделали много разных приспособлений для выживания в пустыне. Но самой моей любимой планетой была Гьеди-Прайм, нефтяная планета. Мы использовали сталь, болты и керамику, чтобы ее сконструировать. Фрэнк многое описал в книге, но мы все-таки допускали отклонения. Мы разработали концепцию для каждой планеты и придумали подходящий реквизит, все по науке. К сожалению, многие наши объекты в итоге так и не вошли в фильм.

В определенный момент мы с Дино отправились в путешествие в Венецию. Он повел меня на площадь Сан-Марко, но определенным маршрутом, чтобы я увидел ее с конкретной точки. Всякий раз, когда видишь что-то впервые… если бы можно было только вспомнить! И я решил, что Венеция должна оказать влияние на стиль «Дюны». Я сообщил об этом Тони Мастерсу, и мы стали от этого отталкиваться.

Ему нужно было построить восемь огромных декораций, и мы проделали это дважды: сделали шестнадцать декораций на восемь павильонов. Они располагались так близко друг от друга, что Фредди Фрэнсис, оператор, сказал, что нужно будет снимать

как на местности. У каждой была крыша, но не было окон, поэтому снимать эти декорации так, как обычно, не получалось. Но сколько было вложено труда! Мексиканские декораторы собирали конструкции из древесины тех самых тропических лесов, о которых так все переживают. Я имею в виду, у них там действительно отличная древесина. Даже фундус[19] был произведением искусства. В самом деле невероятно. Даже просто ходить по этим разнообразным постройкам было фантастическим путешествием.

Несмотря на критику «Дюны» и ваше собственное явное разочарование результатом, чем вы все же гордитесь в этом фильме?

Ну, я не довел там до конца ни одну мою собственную идею, чтобы в самом деле считать этот фильм своим. Мне казалось, будто у Дино и Рафаэллы есть некие пожелания, и потом, это была книга Фрэнка Герберта, и я пытался соответствовать его замыслу. Поэтому я попал в особого рода ловушку, из которой было трудно выбраться. Я не чувствовал достаточных полномочий, чтобы превратить фильм в свой. На этом-то я и сломался. Это превратилось в проблему. «Дюна» была вроде студийного фильма. Я не участвовал в окончательном монтаже и мало-помалу подсознательно начал идти на компромисс — понимая, что не смогу пойти туда и не хочу идти сюда. Я просто попал, понимаете, в такой промежуточный мир. И это оказалось довольно грустное место.

«Спящий, который должен проснуться». Пол Атрейдес (Кайл Маклохлан) бредет по деревянным резным коридорам в «Дюне» (1984)

Как вы думаете, замысел Дино сделать фильм в большей степени о людях, нежели о технике, реализовался в итоге?

Ну, с этого начиналось. Со смеси «железа» и человеческих эмоций. И там были интересные характеры. Но их было так много, что очень тяжело все вместить в фильм. Разве что если сделать несколько серий или три-четыре фильма. Что заставляло их поступать так, а не иначе? Если столько всего вбить в такое ограниченное время, то и получится галопом по европам, без глубины.

У *Рафаэллы де Лаурентис, наверное, было очень ясное представление о том, что вы должны были привнести в фильм?*

Да, но дело было в том, что я сделал два фильма — «Голова-ластик» и «Человек-слон». «Голова-ластик» был из ряда вон, а «Человек-слон» годился. Не думаю, что это было произнесено, но скорее всего из-за него я и получил «Дюну». Вроде того: «Ну, мы посмотрели Дэвида. Если он собирается снимать в духе „Головы-ластик", так это только через наши трупы! А вот если он будет работать, как в „Человеке-слоне", то это как раз то, чего мы от него хотим». Но во мне засело множество вещей из «Головы-ластик», и в этом материале я видел возможности их воплотить.

Но, конечно, меня держали в узде.

Смесь «железа» и человеческих эмоций. Барон Владимир Харконнен (Кеннет Макмиллан) и Зверь Раббан (Пол Смит) в «Дюне» (1984)

Тем не менее большинство предварительных публикаций придерживалось линии: «Этот режиссер собирается привнести свой частный, персональный взгляд в жанр, который обычно не допускает личностных прочтений».

Да. Но он не был ни таким уж частным, ни персональным! Это невозможно. У каждого свой голос — определенные пристрастия, почерк. Проблема в том, чтобы тебя оставили в покое, чтобы ты смог их проявить. В кино есть особенные вещи, о которых очень сложно рассказать. Нужен кто-то, кто целиком тебе доверяет, чтобы проникнуть в эти особенные области, но такое случается не слишком часто. Этого никогда не случится в атмосфере рабочей группы, когда все присутствующие обязаны иметь общее мнение по поводу любой мелочи в сценарии. Это настолько далеко от магии кино, что просто невообразимо. Вещи означают только то, что они означают. Ни капли больше. Ни единой щели для абстракции или сна. Просто скала.

Вы впервые снимали в огромных павильонах со множеством декораций и невероятным количеством персонала. Как вам удавалось поддерживать коммуникацию?

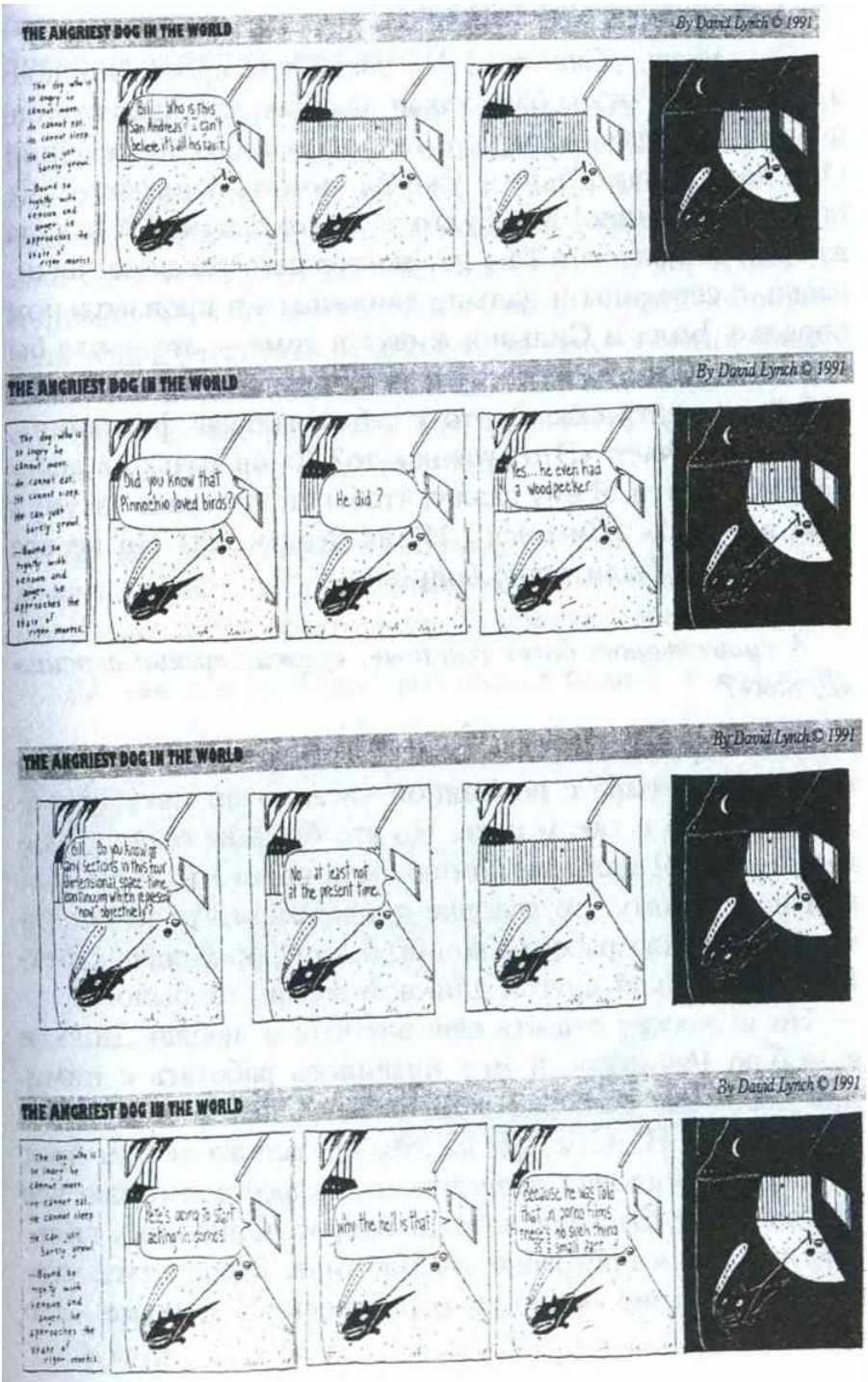
Это было ненормально, но не то чтобы совсем неинтересно. Весело и страшно попеременно. Было здорово, когда мы снимали в Мехико, в павильоны все время приходило множество людей, новых людей со всего ми-ра, они вливались и становились частью общей задачи. У нас было четыре команды операторов, которые работали на разных участках, и нужно было перемещаться от одной декорации к другой, успевая выполнять сразу несколько задач. Бесконечно! Мы вели основную съемку шесть месяцев подряд! А потом еще шесть месяцев потратили на съемку моделей, укрупнений и спецэффектов. Каждый день, день за днем, жили на съемочной площадке. Без перерыва. Без перерыва. Гигантский масштаб.

А это было просто совпадение или нечто большее — что вы начали рисовать для газеты «Эл-Эй ридер» еженедельный комикс «Самая злая собака в мире», как раз когда начали снимать «Дюну»?

Нет, эти два момента не имели ничего общего. Но вот то, что они прекратили печатать «Самую злую собаку» в тот самый год, когда вышел фильм «Твин-Пикс: Огонь, иди за мной», — вот это не было простым совпадением. Это был, наверное, мой худший год. Меня как сглазили, понимаете! Говорю вам — реши я в кутузку угодить, у меня и то ничего не вышло бы, в девяносто втором! Какие-то звезды сошлись так! Просто смотришь, как это происходит, и чувствуешь. С ума можно сойти. Мы же умеем чувствовать хороший расклад, вот и с неудачей так же. Как в том выражении: «И это тоже пройдет».

Графика комикса ни разу не поменялась в течение девяти лет, пока он выходил: те же четыре картинки с собакой во дворе. Они различались только текстом в облачках, каждую неделю он там был разный. Это вы нарисовали?

Да. В восемьдесят третьем. А потом каждый понедельник должен был выдумывать, что говорит моя «собака», звонил туда, и в «Эл-Эй ридер» вписывали это в картинки. Таким образом текст менялся на протяжении многих лег. Некоторые тщательно пытались скопировать мой почерк.



«Самая злая собака в мире» (1983–1992).
Рисунок и текст Дэвида Линча

А откуда взялась эта идея?

От злости. *(Смеется.)* Не знаю, мне просто пришло в голову, что эта собака такая злющая, что напряжение и злоба доводят ее чуть ли не до трупного окоченения! Она даже рычать почти уже не может, понимаете? Ее просто заклинило! Как будто она туго связана! А откуда взялась эта злость? Там нет настоящего рассказа, начинаешь с середины и дальше движешься в произвольном порядке. Билл и Сильвия живут в доме — это вроде бы понятно. В одном из выпусков Сильвия говорит Биллу: «Мой психиатр сказал, что у тебя анальная фиксация», а Билл отвечает: «Этот говнюк-то? Да он только в дерьме разбирается. Я ему скажу, чтобы он эту срань засунул себе в жопу!» *(Смеется.)* И так девять лет! Но не все сюжеты там были такие бодрые!

А существуют более длинные, «режиссерские версии» «Дюны»?

Есть вариант длиннее, который мы показали в Мехико. То ли четыре с половиной часа, то ли пять пятнадцать, что-то в таком роде. Но это была не окончательная версия. Я даже не помню, закончили мы тогда уже или нет, потому что все еще продолжали что-то доснимать. Это была рабочая копия, безо всяких спецэффектов. Но никакой другой длинной версии не было.

Но я должен сказать еще вот что: я люблю Дино, и я люблю Рафаэллу, и мне нравилось работать с ними. Мы были как семья. Я просто знаю, какие они, а они знают меня. И, несмотря на это, мы все же любим друг друга. Я не склонен обвинять их, скорее принимаю все на свой счет. Это деликатный вопрос. Они очень сильные люди, и я прекрасно это понимал. Я допустил, чтобы это влияние чересчур отразилось на фильме. Это урок.

Но безусловно, когда в кино вложены безумные миллионы, любой режиссер понимает, что ему будет довольно сложно распоряжаться съемками самостоятельно, без давления «сверху», так ведь?

Где замешаны деньги, там всегда царят тревога и напряжение. Больше денег — больше нервов. Вы же понимаете. Самый лучший подход в таких случаях — если человек с деньгами с самого начала сядет вместе с режиссером и обсудит досконально всё от и до, чтобы тот понимал, чего от него хотят. А потом будет сопровождать и поддерживать режиссера до самого конца, следуя заявленной линии. Ведь чем дальше, тем труднее, потому что в начале режиссер еще может что-то придумать, а в конце уже что есть, то и есть.

Но все же в каком-то смысле «Синий бархат» стал компенсацией за «Дюну». Отличной компенсацией. Из персонального ада к прекрасному кинематографическому аду.

Да, так и есть. Такой вот вышел баланс, я полагаю.

Что выросло, то выросло.

Пол Атрейдес (Кайл Маклохлан) и Стилгар (Эверетт Макгилл) в «Дюне» (1984)

6. Музыка и «Синий бархат»

Она не притворяется, ей больно, ей очень больно

Персональная и профессиональная реабилитация художника нечасто бывает заявлена так очевидно, как это случилось с Линчем в «Синем бархате». Мейнстримно-коммерческая фаза «Человека-слона» и «Дюны», которые раньше времени исказили его удивительный потенциал, заложенный в «Голове-ластик», явно подошла к концу. Для многих «Синий бархат» до сих пор остается самым правильным и лучшим фильмом Линча - совершенным сочетанием его собственных весьма специфических эстетических и тематических наваждений с более традиционными требованиями к методам съемки сюжетного кино. Неожиданно шокирующий и возбуждающий, он стал вторым фильмом Линча, оставляющим неизгладимое впечатление, и по-прежнему считается одним из самых заметных явлений в американском кинематографе восьмидесятых.

Прибыв домой из викторианской Англии и далеких вселенных и захватив с собой из этого путешествия пару ценных уроков, в «Синем бархате» Линч вернулся к своим корням. Впервые за долгое время он снова обосновался в родных местах. Только теперь между полюсами добра и зла напряжение сильно, как никогда. Достичь равновесия между ними - главная задача для самого Линча и его героев - никогда не казалась более сложной, болезненной или необходимой.

«Синий бархат» некоторым образом обозначил новое начало для Линча. В процессе создания фильма он познакомился с композитором Анджело Бадаламенти. Отныне неотъемлемая часть вселенной Линча, Бадаламенти, с его даром мелодичности и меланхолии, стал ответственным за то, что линчевские образы накрепко застревали в воображении и больше не забывались. Он также помог музыкально раскрепоститься и самому Линчу. Их партнерство вылилось в два альбома, записанных певицей Джули Круз, своего рода мюзикл «Индустриальная симфония №1» и - что бывает не так уж часто - саундтреки к фильмам, которые зажили собственной жизнью, отдельно от кино.

В любом случае Линч оказался самым проницательным из современных режиссеров, когда пришел к использованию в своих фильмах «найденной» музыки. Привнеся новую струю в кинематограф благодаря своему серьезному экспериментальному подходу к звуку, он вдобавок перенес на пленку насыщенную фантазиями и грезами энергию поп- и рок-музыки. Не только его

образы трансформировались под влиянием звуков и духа музыки, но и наоборот: музыка будто изобреталась заново под воздействием образов, перенимая их значения или усложняя свой часто простой эмоциональный посыл, пока музыка и образы не сливались до полной неразличимости. В «Синем бархате», в сценах вроде той, где Дин Стокуэлл поет песню Роя Орбисона «In Dreams», наконец-то раскрылся талант Линча пугать своего зрителя.

Этот фильм к тому же высвободил его очарованность сексом как средоточием семейных травм, страха, энергии и - нечасто - эйфории. Казалось, этот мотив подавлялся после «Головы-ластик» — картины, замешенной, как признавали некоторые критики, на сексуальных фобиях. При том, что подобные темы очевидно и неизбежно устранялись из «Человека-слона» и «Дюны», а начиная с «Синего бархата», стали определяющими для большинства линчевских сюжетов и характеров, период его мейнстримовых фильмов можно рассматривать как фазу подавленной сексуальности.

Сексуальные крайности «Синего бархата» и та энергия, с которой они были донесены до публики, неминуемо вызвали общественный резонанс и дискуссию о моральных аспектах. Возможно, они были подогреты тем фактом, что фильм был, без сомнения, исключительным явлением в кинематографе, функционирующим во вселенной, совершенно отличной как от дешевых фильмов жанра «эксплотейшн», так и от гладеньких, циничных «идейных» постановок. Конечно, очевидное художественное совершенство «Синего бархата» часто служило основанием расценивать фильм как предосудительный и опасный. Он превратился в «киновысказывание».

Осмысляя «Синий бархат» и роль певицы из ночного клуба Дороти Валленс, Изабелла Росселлини обращает внимание на те качества Линча, которые редко обсуждались в пылу споров о фильме:

- Многие считают этот фильм болезненным, но для меня он всегда отражал исследование Дэвидом природы добра и зла. Дэвид абсолютно религиозная личность. Совершенно духовная. Он всегда истово стремился прояснить те вопросы, которые ускользали от понимания. Я думаю, в этом и состоит суть его режиссуры.

Ее собственная трактовка садомазохистской натуры Валленс интересна тем, что основана на определенных ситуациях «из жизни», на чем-то таком, что она никогда подробно не обсуждала с Линчем.

- Я представляла ее надломленной женщиной - возможно,

страдающей стокгольмским синдромом. Но это нельзя было играть буквально. В фильмах Дэвида в большей степени транслируется чувственный опыт, чем рассказывается история. Это не исследования характеров с антропологической или психологической точки зрения. Это сюрреалистические впечатления. Все вещи проницаемы. «Синий бархат» имеет дело с глубокой моральной дилеммой. Поэтому история сюрреалистична. Дороти прячется за маской, потому что боится того, как она выглядит по-настоящему. Она застенчива и ненавидит себя. Эти ее парики и косметика - оттого что она хочет быть похожей на куклу, на совершенство, чтобы скрыть свое безумие. Чем больше она превращается в жертву, не проявляющую сексуальности, тем больше она ее проявляет. Я играла ее таким образом: все, что она делает, оборачивается совершенно не тем, что она имела в виду!

«Синий бархат» стал первым вашим фильмом, который показал, как важна музыка — рок-, поп- и современная симфоническая — для тех миров, которые вы хотите воплотить. Она стала важным организующим фактором во всех ваших последующих работах, и еще вы начали писать тексты для этой музыки во время работы над «Синим бархатом». Вы помните, с чего началась эта страсть к музыке?

Еще бы! В точности. В Бойсе, штат Айдахо, понимаете, летом темнеет очень поздно. Было еще не совсем темно, часов девять вечера. Приятные сумерки и прекрасный вечер. Сгустились глубокие тени. Притом было тепло. А Уиллард Бёрнс прибежал ко мне через три дома по улице с криками: «Ты всё пропустил!» Я говорю: «Что именно?» А он: «Да Элвиса в программе у Эда Салливана!» У меня прямо мозг воспламенился. Как я мог это пропустить? Вот с того вечера все и началось. Но в ка-кой-то мере я был рад, что не видел передачи: вот потому что я пропустил показ, он и стал главным событием в моем сознании. Но я чувствовал, понимаете, что для меня это и было началом рок-н-ролла — как раз когда Элвиса показали.

На самом деле началось все раньше.

Ну да, но я это зафиксировал именно тогда.

Если до «Синего бархата» вы никак не выражали своего интереса к определенного рода музыке, то как именно проходило тогда озвучание?

Раньше я всего боялся, много думал, как поступать режиссеру, потому что ведь крайне редко есть возможность сесть вместе с композитором и что-то обсудить, до самой финальной стадии — до монтажно-тонировочного периода. Встречаешься с ним, говоришь, что ты от него хочешь, он смотрит фильм, а потом

приходит с уже готовой музыкой, и времени что-то менять уже совсем нет: наступает стадия монтажа. И если материал не соответствует, то у тебя уже совсем нет времени что-то переиграть и заставить музыку работать. Большая часть музыки просто накладывается на сцены и остается единственной интерпретацией композитором того, что ты снял. А музыка может стыковаться с материалом, а может и нет. Иногда просто больно смотреть на результат, лучше вообще все выбросить. Сцена смотрится лучше вообще без музыки.

Большинство стихов в рок- и поп-песнях — особенно пятидесятых годов — кажутся обманчиво простыми и наивными: мальчик и девочка влюбляются, кто-то кого-то бросает и так далее. Ваши собственные тексты, кажется, то ли отражают, то ли передразнивают эти штуки.

Ну да. Они все были простые, но не в том смысле, как вы говорите, дело в том, каким образом эта структура работает вместе с «боттлнеком». Вот это скольжение от ноты к ноте может быть самым крутым, просто невероятным звуком, какой вы когда-либо слышали! Это вообще нереально, когда это работает, а чтобы этого добиться, нужно глубоко заглянуть в себя и понять, где ты и что происходит. Это похоже на высокое искусство. И эти парни в курсе. А взять, например, Пэта Буна. Как бы он ни старался — ничего не работает. Ну то есть человек он, наверное, приятный, но если сравнить его с Литтл Ричардом, так там вообще не о чем говорить!

Я всегда подозревал, что «In Dreams» задумывалась изначально как составная часть фильма. Эта песня, кажется, по смыслу очень точно выражает настроение и предпосылки всей истории. Это правда?

«In Dreams» появилась, когда мы готовились снимать «Синий бархат». Мы с Кайлом Маклохланом направлялись в Уилмингтон, штат Северная Каролина, из Нью-Йорка. По дороге в аэропорт мы проезжали через Центральный парк и радио в такси заиграло песню Роя Орбисона «Crying». Я послушал ее и сказал: «Вот она! Беру ее в фильм». Когда мы приехали в Уилмингтон, я послал кого-нибудь купить сборник хитов Орбисона. Поставил сначала «Crying», а потом «In Dreams», и как только ее услышал, то сразу забыл про первую песню. «In Dreams» очень много объяснила мне про то, о чем, собственно, фильм. Я немедленно позвонил Деннису Хопперу рассказать про сцену, которую я придумал, и чтобы он выучил слова. Деннис и Дин Стокуэлл были старыми друзьями. Дин пришел к Деннису, чтобы помочь ему поработать над песней и выучить текст. Интересно зачем! *(Смеется.)* Ну и под конец мы все собрались в квартире Бена, где Деннис должен

был исполнить песню. Мы начали репетировать, и Дин сказал: «Я тут встану рядом и помогу Деннису, когда надо будет». Мы заиграли музыку, а Дин вместе с Деннисом запел «In Dreams». Внезапно Деннис перестал петь и уставился на Дина — будет ли тот продолжать один. Деннис вошел в роль и растрогался исполнением Дина. Я понял, что сцена удалась. Это было то, что надо для фильма.

Когда мы решили, что Дин будет петь «In Dreams», произошла еще одна странная вещь. В качестве «микрофона» я хотел использовать небольшую настольную лампу, похожую на свечу. Дин был в курсе, что я хочу взять какую-то лампу, и когда он пришел на место в квартире Бена, где должна была записываться песня, то, думая, что это и есть та самая лампа, схватил строительную, которая висела на гвоздике на стене. Он включил ее и перебросил длинный провод, как будто это был шнур от микрофона,— лучше и быть не могло. Странно только, что никто из съемочной группы не вешал лампу на стену. Непонятно вообще, откуда она взялась. Вот как такое происходит?

Использование «In Dreams» в вашем фильме послужило толчком к возобновлению карьеры Роя Орбисона. А сам он что думал о вашем фильме и об использовании там его музыки?

Когда Рой посмотрел фильм в первый раз, он ему не понравился. Для него в песне «In Dreams» был заложен совершенно иной смысл, и это было, в общем, здорово.

Думаю, кто-то из тех, кого он уважал, посоветовал ему пересмотреть фильм и проверить ощущения. Рой говорил мне, что, когда смотрел «Синий бархат» во второй раз, он вспомнил свое прошлое, которое олицетворяла для него эта песня, и только тогда смог оценить тот факт, что здесь она работает в другом ключе.

Вы упоминали о той энергии, которая содержится в оригинальных записях пятидесятых, но ведь версия «In Dreams» в фильме не оригинальная, да?

Это *оригинальная* запись «In Dreams». Это подлинная запись. Более чем определенно.

Брюс Спрингстин однажды сказал, что голос Орбисо-на звучит так, будто тот прилетел с другой планеты, однако очень хорошо знает, как страдают земные существа. А чем Орбисон привлек вас?

«В снах я говорю с тобой». Бен (Дин Стокуэлл) поет для Фрэнка Бута (Денниса Хоппера) в «Синем бархате» (1986)

Голосом и всем тем, что за ним стоит. И еще мне нравились эти его темные очки, которые, я думаю, появились позже. На ранних концертных записях видно, что он очень застенчивый, а с очками это стало нечто страшно крутое.

Кажется, зрение у Орбисона осталось, как у двенадцатилетнего, просто глаза перестали развиваться, и всё.

Я не знал. Это, наверное, как Алан Сплет. Когда один орган чувств поврежден, другие работают лучше. Эл мог слышать вещи, которых не слышат другие.

Расскажите, зачем вы использовали «Love Letters» Кетти Лестер в «Синем бархате». Это опять, кажется, было концептуальное решение?

Да. Из-за текста. А грув какой! Я давно знал, что когда-нибудь обязательно использую эту вещь. Эта идея любовного письма подходила Фрэнку. Расхожие выражения могут означать разные вещи, но он-то всегда видит самый мрачный смысл. Он подменяет понятия. Любовь у него разлагается, оборачивается своей противоположностью.

Очень немногие режиссеры действительно умеют использовать в кино современную музыку; в качестве исключений на ум сразу

приходят Вим Вендерс и Мартин Скорсезе — наверное, потому, что они очевидно любят и ценят актуальный звук. У Вендерса даже есть ранняя короткометражка, целиком посвященная сравнению двух версий песни «All Along the Watchtower» — исходной, дилановской, и Джими Хендрикса.

Ну, взять песню и вставить ее в фильм любой может. А вот что для меня действительно круто, так это если песня не просто фон. Если в ней есть такие составляющие, которые существенно важны и становятся частью истории. Хоть в абстрактном ключе, хоть в лирическом.

Тогда, действительно, без нее уже будто и не обойтись. И заменить ее другой музыкой тоже нельзя.

«Синий бархат» стал первым фильмом, где вы работали совместно с человеком, превратившимся с тех пор в важнейшего вашего соавтора, которого все теперь считают неотъемлемой принадлежностью «мира Линча», — композитором Анджело Бадаламенти. Вы всегда собирались пригласить его озвучивать кино?

Нет. Это произошло, потому что Изабелле Росселли-ни нужно было выучить песню «Синий бархат». Она собиралась спеть ее с местной клубной группой, а они не были особыми профессионалами. Просто обычные аккомпаниаторы в клубе. Я подумал, что если у меня будут такие музыканты, звучать это все будет очень натурально и подойдет по сюжету для «Медленного клуба». У нее был преподаватель в Уилмингтоне — женщина, которая аккомпанировала на пианино, пока Изабелла разучивала текст и фразировку. Но это была неправильная версия.

В общем, мы прекратили работать в этой студии — стало до боли понятно, что это не годится. И тогда продюсер Фред Карузо повернулся ко мне и сказал: «Дэвид, раз ничего не получается, давай я позвоню моему другу Анджело?» А я подумал про себя: «А с чего ты взял, что, если мы позвоним твоему другу, что-то изменится? Надо попробовать еще раз». Мы взялись все переделывать по новой, и он сказал: «Слушай, я могу попросить Анджело прийти прямо сюда и поработать с Изабеллой, а ты просто скажешь мне, годится такой вариант или нет, по твоему мнению. Это же не будет стоить ни цента». И я наконец согласился.

Потом Анджело очень быстро приехал, но мы с ним не увиделись. Изабелла жила в небольшом отеле, там в холле было пианино. Так что в десять утра или около того Анджело зашел за ней и они начали работать. А мы в полдень снимали задний двор Бомонта, и я помню, как Анджело возник, но в тот момент я был изрядно не в духе, может быть, оттого, что этот парень должен

был заявиться прямо сюда и Фред говорил, что он сделает то-то и то-то. И вот Анджело сказал: «Мы сделали с Изабеллой запись утром — что вышло, то и вышло. Послушайте». Я напялил эти наушники: Анджело играл на пианино, а Изабелла пела. Когда я снял наушники, то сказал: «Анджело, мы можем вставить это в фильм прямо сейчас — это чудесно! Просто фантастика». Так Анджело получил работу.

Дороти Валленс (Изабелла Росселлини) поет в «Медленном клубе» в «Синем бархате» (1986)

Когда я смотрел материал, отснятый во время работы над «Синим бархатом», то заметил, что один трек, который вы использовали на съемках, — песню Тима Бак-ли «Song to the Siren» в исполнении проекта This Mortal Coil, — не вошел в финальный вариант фильма. Эта песня очень похожа по звуку и по настроению, довольно меланхоличному, на вашу работу с Анджело и Джули Круз.

Совершенно верно. Они запросили за фонограмму изрядную сумму, а мы вообще ничего не могли себе позволить. И как-то раз Фред Карузо сказал: «Дэвид, ты же всегда писал короткие стишки. Их можно назвать лирикой. Почему бы тебе не написать что-нибудь, пошлем Анджело, а он напишет тебе песню». А я ответил: «Вместо этой песни? Единственной из миллиона, которая мне нужна? Фред, о чем ты вообще говоришь! Чтобы я написал *стихи*, отдал Анджело, и это якобы решит все наши проблемы?» Но я все-таки написал и подумал: «Ну ладно, раз Изабелла все равно собирается записывать „Синий бархат", хуже не будет. Отдам это Анджело, поговорю с ним, посмотрим, что из этого получится».

Так Анджело и сочинил «Mysteries of Love». Первый вариант был не такой, как сейчас: слова и мелодия были те же, но ощущение они оставляли совершенно другое. Я поговорил с ним, и эта вещь начала меня очаровывать. Он привел свою подругу — Джули Круз, — чтобы она спела ее по-другому. И я увидел, что все сразу ожило. И сказал: «Анджело, почему бы тебе не озвучить фильм?» Я писал сценарий, слушая Шостаковича, и рассказал Анджело об этом, а он приступил к работе. И создал саундтрек к фильму.

Я очень люблю Анджело и как музыканта, и как человека. Он заставлял меня посылать ему стихи, и мы сидели и работали вместе, это было здорово. И он не возражал против моих комментариев. Напротив, они ему нравились! Ну и я чувствовал себя будто на седьмом небе. В студии звукозаписи, а это лучшее место в мире, среди музыкантов, которые лучшие люди в мире — самые великие. Они поздно ложатся, ведут себя как дети, и у них есть это невероятное качество — не болтать. Они просто делают. Это из тех вещей, что сводят вместе самых разных людей. И вот, не говоря ни слова, они просто сосуществуют, они на самом деле объединяются, когда делают музыку. Это магия! Можно делать что хочешь. Просто скажи, что тебе надо. Это лучше всего. *Величайшее* событие! Анджело привел меня в мир музыки. Я даже

не понимал, как стремился туда, пока это не случилось.

А когда эти ваши почеркушки в одночасье превратились в тексты песен, вы не почувствовали некоторой неловкости?

Да. Почувствовал. Это как с живописью. В какой-то момент начинаешь и надеешься на лучшее. Анджело дал мне шанс начать. Если бы мы с ним жили по соседству, я уверен, мы бы постоянно работали, но он живет в Нью-Джерси, а я в Лос-Анджелесе, так что нам довольно трудно собраться вместе. Музыка открывает нам двери, потому что даже один короткий звук или сочетание нот может подать идею для истории.

Когда Маргерит Дюрас снимала «Индийскую песнь», то на съемках звучала музыка, чтобы помочь актерам играть должным образом — бродить, словно в сомнамбулическом трансе. Вы тоже теперь это практикуете, да?

Да. В моих наушниках наряду с диалогами всегда играет музыка. Актеры ее не слышат, а я слышу. Но у них всех есть записи, и они могут слушать их когда захотят. А на репетициях мы включаем ее громко. Но когда музыка звучит в наушниках, можно лучше понять, правильно получается или нет. Даже если это не та музыка, которая войдет в окончательный вариант фильма. Она просто лучше всего направляет.

В «Твин-Пикс» есть прекрасная сцена с Джеймсом, Мэдди и Донной, когда Джеймс бренчит на гитаре подростковую песню. Она поется в реальном времени, и зритель все ждет, когда же что-нибудь случится, но ничего не происходит. Просто песня, и всё.

Точно. Но кое-что все-таки происходит. Это клише, но в миллионах гостиных люди собираются вместе, наигрывают что-то, исполняют друг для друга, и точно так же ничего не происходит. В этой сцене есть подводное течение: одна девушка смотрит на другую, которая, в свою очередь, смотрит на парня, смотрящего на нее.

Музыка, любовь и все такое. Джеймс (Джеймс Маршалл), Мэдди (Шерил Ли) и Донна (Лара Флинн Бойл) дают домашний концерт в «Твин-Пикс» (1989)

Меня восхищает в этой сцене, что, хотя тут, может, и присутствует некая драматургическая функция, в самой музыке распознаются бесхитростная любовь и страдания подростков: чувства, которые она выражает, важны для раскрытия их характеров.

Совершенно точно, я согласен на все сто процентов. Она несет некий смысл. В гостиной, или в спальне, или еще где. Валяются девчонки... Фантастический материал!

Часто музыка из ваших фильмов производит впечатление пятидесятых годов. Кажется, гитары так звучат специально. Я угадал?

Да, дух пятидесятых. Банальность в каком-то смысле. Но это не в чистом виде пятидесятые, там есть всякие сдвиги. Комбинация пятидесятые / девяностые — об этом весь «Твин-Пикс». Мы не делали фильм, укорененный в определенном периоде.

А исполнение Бобби Винтоном песни «Синий бархат» вдохновляло фильм?

Да благодаря этой песне фильм и возник! Берни Уэйн написал ее в начале пятидесятых. Я забыл, кто исполнил ее

первым, но точно не Бобби Винтон. Но именно в исполнении Бобби Винтона я ее впервые услышал. Не знаю, что такого необычного было в этой песне, чаще я все-таки слушаю совсем другую музыку. Но в ней было что-то загадочное. Она наводила меня на мысли. И первое, о чем я подумал, были лужайки. *(Смеется.)* Лужайки и соседские дворы. Сумерки — может быть, уже зажглись фонари, так что большая часть лужаек погружена в тень. А на переднем плане частично видна дверь машины или просто силуэт машины, потому что слишком темно, чтобы четко разглядеть. Но в машине сидит девушка, накрашенная ярко-красной помадой. Вот откуда появились эти красные губы, синий бархат и темно-зеленые лужайки, с которых все началось.

То есть фильм нужно было снимать в цвете?

Да, в цвете. Вопрос был в том, что это должны быть за цвета. А поскольку я очень люблю черно-белое изображение, мы экспериментировали с уменьшением насыщенности цветов. Но чем ближе мы подходили к черно-белой картинке, тем меньше мне нравилось. А чем больше становилось насыщенного, богатого, яркого цвета, тем больше нравилось. Так что мы выбрали второй вариант.

Конечно, когда имеешь дело с бархатом, используешь узнаваемый и очевидный символ.

В смысле, это настоящий фетиш? Я не знал! Ну то есть для меня — да, натуральный фетиш. Я всегда ношу с собой небольшой кусочек. *(Смеется.)* Но большинство этих вещей довольно очевидны. Люди всегда впечатляются теми или иными фактурами. Просто некоторые впечатляются куда сильнее! Я понимаю, как бархат может стать для кого-то фетишем.

А в какой момент все элементы и предпосылки, вдохновившие вас на создание «Синего бархата», сошлись воедино?

Какого-то определенного момента не было. Я начал накапливать идеи для фильма в 1973 году, но это были просто разрозненные фрагменты интересующих меня вещей. Какие-то из них позже отпали, другие остались и пошли в общий котел. Все эти составные части появились из разных источников, как если бы я был радио и просто их улавливал. Но я плохое радио, поэтому иногда части не подходили друг к другу. Прошло довольно долгое время, прежде чем возник «Синий бархат». Я нуждался в новых идеях, и наконец, когда они появились, то стали казаться очевидными, но это случилось не сразу.

Вы используете какие-нибудь приемы, «фокусы» или способы, чтобы помочь идее оформиться, когда пишете?

Иногда мне нравится слушать музыку или читать технические инструкции. Что-нибудь в таком духе. Темы из науки

или метафизики тоже могут стать источником идей. Я писал сценарий под Шостаковича — Симфонию № 15 ля мажор. Просто все время включал один и тот же фрагмент из нее, снова и снова. Иногда вышел на улицу, увидел какое-нибудь здание или еще что, и уже все изменилось. Надо всегда быть открытым для разных вещей.

А когда вы начали искать деньги на проект?

Когда я закончил с «Человеком-слоном», то встретил Ричарда Рота, продюсера фильма «Джулия»[20]. Он привел меня ужинать в ту самую «Гамбургерную „Гамлет"», где мы с Элом засели, когда думали бросить киноинститут, и сказал, что читал мой сценарий «Ронни-ракета». Сценарий ему понравился, но, как он сказал, был все же не вполне в его вкусе. Он спросил меня, нет ли других сценариев. Я ответил, что пока есть только идеи. И еще я сказал ему, что всегда мечтал тайком проникнуть в спальню к девчонкам и подсматривать за ними ночью, потому что, скорее всего, рано или поздно там можно увидеть ключ к разгадке какого-нибудь убийства. Идея ему понравилась, и он попросил меня написать синопсис. Я отправился домой, и у меня сама собой возникла история о том, как кто-то нашел ухо на лужайке. Это была та самая лужайка, которая запомнилась мне в Бойсе, штат Айдахо.

А почему Джеффри нашел на лужайке именно ухо?

Потому что ухо — это вход. Оно широкое снаружи, а в месте, где оно сужается, в него можно проникнуть. А в некоторых местах оно просто огромное...

Потом Ричард сказал: «Пойдем со мной, думаю, мы сможем протолкнуть нашу идею». И мы отправились в «Уорнер бразерс». Там я в какой-то момент вышел из кабинета, а этот парень спросил Ричарда: «Это реальная история? Он что, правда нашел ухо? Или выдумал?» А Ричард ответил: «Да выдумал, конечно!» А этот парень: «Круто! Беру!» В итоге я написал два сценария, и оба были *ужасные*! А этот «уорнеровский» парень, который так восхищался вначале, орал на меня по телефону.

В каком смысле «ужасные»?

Ну просто никакие. Плохие, понимаете. Ему совершенно не понравилось. Они содержали все самое неприятное, что было в фильме, и ничего взамен. Там очень многое отсутствовало. Поэтому проект на время заморозили. А потом я снова вернулся к нему после «Дюны». Дино спросил меня, что я хочу делать дальше, и я ответил: «Синий бархат». А он сказал: «А права у тебя есть?» А я ответил: «Есть у меня права». Потом была долгая дискуссия, которую я прервал, сказав: «Стойте!» Кажется, я переговорил со своим юристом, и оказалось, что права успели вернуться в «Уорнер бразерс». И вот на этом этапе подключился

Дино. Дино не стал мешкать с телефонным звонком. Трубка буквально *взлетела* с телефона! Он позвонил напрямую президенту «Уорнер бразерс» и выкупил права.

Первоначальные сценарии были ужасными, поэтому я написал по меньшей мере еще два. Четвертый вариант был почти закончен, и я сидел в здании, дожидаясь момента, чтобы пойти в офис одной студии. Уже не помню, что я вообще там делал. Я сидел на скамейке и неожиданно вспомнил сон, который приснился мне в прошлую ночь. Этот сон был финалом «Синего бархата». Этот сон дал мне полицейскую рацию и маску Фрэнка, а еще пистолет из кармана желтого пиджака и сцену, где Джеффри, прячась в квартире Дороти, посылает не то сообщение, зная, что его может услышать Фрэнк. Не понимаю, как это случилось, но я вдруг придумал недостающую часть, сообразил, как изменить кое-что, чтобы целое сложилось разом. А все остальное было у меня уже готово, кроме этого.

Хотя вы снимали «Дюну» для компании Дино де Лаурентиса, как он все-таки оказался причастным и к съемкам «Синего бархата»?

Моим агентом был Рик Никита из «Криэйтив артистз», и мы постоянно ходили в бунгало, где жил Дино, к нему в гости, или, как он сам его называл, «боонгало». «Боонгало ноомер деевять» в отеле «Беверли-Хиллз». И почти постоянно у него там устраивалось какое-ни-будь официальное обсуждение. Это было все равно что садиться на электрический стул: я ждал только дурных вестей — но в какой-то момент всплыла тема «Синего бархата». Дино знал, что я хочу оставить за собой право на финальный монтаж, но как выдающийся бизнесмен извлек из этого выгоду. Он сказал: «Нет проблем, просто урежь свой гонорар вдвое, и бюджет тоже, и делай что хочешь».

Памятуя неудачу со съемками «Дюны», как было с «Синим бархатом»: когда вы начали его снимать, вы сразу почувствовали, что фильм получается и что вы работаете именно так, как вам всегда нравилось?

Ну, Дино только что купил студию в Уилмингтоне, штат Северная Каролина. Там, кажется, было всего одно тон-ателье, но он озаботился постройкой всего остального. Они моментально, прямо на глазах залили бетонный фундамент, построили стены и потолки. Правда, там не было звукоизоляции — а это две мили от аэропорта. В общем не тон-ателье, а черт знает что. Но на самом деле у нас все-таки была одна подходящая студия для «Синего бархата». Дино был сильно занят — впервые выставил на продажу акции, а наш фильм был самый скромный и совсем не привлекал внимания. Поэтому у меня было бешеное ощущение свободы.

После «Дюны» я находился в таком застое, что любое движение на его фоне выглядело успехом! Так что я пребывал в полной эйфории. А когда работаешь с таким чувством, у тебя появляется шанс. Можно экспериментировать. Это действительно чувствуется. Вдобавок у меня было право окончательного монтажа, это дает поразительное ощущение свободы.

А когда вы приступили к съемкам, Дино стал вмешиваться чаще?

Нет. Просто поприсутствовал на площадке в первый день, когда мы снимали. Пришел и посмотрел. А так вышло, что объектив был сломан, только мы об этом не знали. Стали отсматривать снятый материал, а там ничего не видно! Все не в фокусе. Полная темнота. Так что пришлось потом переснимать весь материал первого дня. И Дино сказал: «Дэвид! А почему у тебя все такое темное?» Я ответил: «Дино, объектив сломался». Он произнес только «ох!» и ушел.

Этот фильм напоминает мне «Голову-ластик» в том смысле, что и от него возникает чувство, будто никто и не уходил со съемок домой, и выходных тоже не было. Как вам удалось создать такой герметичный мир на этот раз?

Понятия не имею. Наверное, мы постоянно пребывали в некой грезе, однако на ночь все-таки уходили со съемок домой. Я не думаю, что это так уж здорово. Я просто надеюсь, что наша ежедневная работа была достаточно напряженной, чтобы эта греза продлилась до следующего дня, не прервавшись. И актеры оставались в этом мире, так что потом у нас и получалось работать лучше.

После «Человека-слона» и «Дюны» ваш новый фильм олицетворяет возвращение к более характерной для вас манере съемки, которой с тех пор вы так и стали придерживаться.

Да, чистая правда. Это было возвращение к моему собственному стилю.

Но сходство между «Головой-ластик» и «Синим бархатом» все-таки не ограничивается только вашим персональным стилем, так ведь?

«Синий бархат» — это кино о том, что происходит по соседству, и «Голова-ластик» в каком-то смысле тоже такой фильм, просто там действие происходит в другом районе. Эти места не имеют ничего общего с правительством или, например, столицей и мировыми проблемами. У них свои проблемы — они сосредоточены на крохотном отрезке мира, а многие из них вообще касаются только внутреннего мира людей, так что в этом смысле они похожи.

Не пришел ли праздник на нашу улицу? Сэнди (Лора Дерн) и Джеффри (Кайл Маклохлан) неподалеку от дома, где живет Дороти Валленс, в «Синем бархате» (1986)

«Синий бархат» был самым «реалистичным» фильмом из тех, что вы сняли на тот момент. Это не был полностью сконструированный мир «Головы-ластик», не космическая фантастика и не викторианская Англия. Действие происходило в современной, вполне узнаваемой Америке, однако совершенно нереалистичной местами.

Он похож на воплощение странных желаний, обрамленное детективным сюжетом.

Но некоторые диалоги, совсем не реалистические, кажутся скорее преувеличенно ироничными или наивными.

Ну да, они наивны ровно в той же степени, как вся американская провинция.

Еще одна абсолютно нереалистичная часть фильма — это первые кадры: невозможно голубое небо, старомодная белая ограда, цветы такого оттенка красного, какого просто не существует в природе, — и тут же все переходит в темное, влажное копошение насекомых с изнанки этой прекрасной зеленой лужайки.

Такой мне представляется Америка. Жизнь там очень наивная, невинная, а одновременно вокруг царит ужас и

болезненные ощущения. И так повсюду. «Синий бархат» — это очень американское кино. Там весь антураж был основан на моих детских воспоминаниях о Спокейне, штат Вашингтон. Ламбертон[21] — подлинное название, в Америке много Ламбертонов. Мне нужно было взять реальный город, чтобы у нас были реальные полицейские эмблемы и остальное. Но потом у меня в голове возникло это слово, так что грузовики на заднем плане, везущие бревна с лесопилки, и джингл на радио «Под звук рубки леса...» — все это появилось в фильме из-за названия городка.

Финал фильма предполагает многие вещи: видимость порядка восстановлена, и мы вернулись к тому, с чего начали, — счастливому семейству. То, что Джеффри заснул в шезлонге в саду, может даже означать, что ничего из этого не происходило в действительности. Но наступившее в итоге счастье довольно двусмысленно.

В этом и заключен смысл фильма. Вот вы опасаетесь чего-то, и когда пытаетесь вникнуть в суть своих страхов, то больше не можете от них отделаться и вынуждены так и жить с ними. То есть здесь имеются как свет, так и разные уровни тьмы.

И все же — как на Джеффри повлиял этот опыт?

Ну вы же не сможете смириться с вещами, которые противоречат вашему естеству. Вы или заболеете, или рехнетесь, ну или вас арестуют в конце концов!

А я вот не уверен, что ужаснее: мир Фрэнка или неправдоподобная благодать, которую излучает счастливое семейство в мечтах Сэнди. Вообще-то они стоят друг друга — оба хуже.

Да, я в точности это и имел в виду. Оба мира несовместимы, разобщены, как два полюса. Подозреваю, что только Джеффри может служить для них связующим звеном.

Там есть момент, когда Сэнди спрашивает Джеффри: «Так ты детектив или извращенец?» К тому же она и втянула его во всю эту авантюру с Дороти Валленс. Зачем она это делает?

Ну, это как со сватовством и ухаживанием. Есть такой танец, когда во флиртующей паре оба подначивают Друг друга — ты чувствуешь чужое желание и поощряешь его. А потом, когда вы наконец объединяетесь, ты, понимая, чего хочет другой, уже начинаешь его осаживать! *(Смеется.)*

Помню, как мне довелось разговаривать об этом фильме в год его выхода на экран с одной специалисткой в киноведении. У нее был огромный опыт психоаналитической трактовки фильмов. Так вот она охарактеризовала «Синий бархат» следующим образом: «Режиссеры снимают исключительно для самих себя!» Иными

словами, фильм сделал ее работу ненужной. В нем совершенно отсутствует подтекст, все лежит на поверхности и выражено без иносказаний, напрямую.

Вот уж точно, вот именно! *(Смеется.)*

Кажется, что фильм отражает или почти идеально иллюстрирует определенные положения теории Фрейда — притом в экстремальном, первозданном виде. Это сделано намеренно?

Скажем так, я никогда сознательно не задавался вопросом: «Какого черта я вообще сейчас делаю?» Поэтому я продолжаю утверждать, что режиссура — процесс подсознательный. Слова только мешают. Рациональное мышление мешает. Они действительно могут затормозить процесс. Но когда он движется чистым потоком, из нездешних мест, фильм может придать форму подсознанию. Он становится просто великолепным языком, на котором говорит подсознание.

Многие режиссеры сознательно используют кино как довольно дорогостоящую форму самоанализа: проецируя собственные проблемы на большой экран, они, возможно, пытаются прийти к лучшему осознанию себя.

Если такое и происходит со мной, то ненамеренно. Ну, бывает. Например, так было, когда я спустя много лет снова посмотрел «Голову-ластик». Думаю, я был удивлен, что фильм все еще работает, но другим способом. Может, мне стало немного понятнее, зачем я его снял. А вот с «Синим бархатом» такого пока не произошло.

Возможно, на эту мысль — что «Синий бархат» для вас вроде терапии — меня натолкнуло ваше несомненное сходство с Джеффри.

Я, как и Джеффри, люблю всякие тайны и загадки. Я как Генри из «Головы-ластик» и как Джеффри, потому что меня смущает то, что я вижу, я беспокоюсь о множестве вещей и я любопытен. Оба эти персонажа для меня особенные, но я не могу объяснить почему.

В «Дюне», «Синем бархате» и «Твин-Пикс» Кайл Маклохлан ассоциируется с вами, так же как, скажем, Жан-Пьер Лео с режиссером Трюффо. Можно назвать Маклохлана в «Синем бархате» вашим альтер эго?

Говорят, что да. Кайл застегивал рубашку на все пуговицы, потому что за образом Джеффри видел меня, ну и это все что-то значит. Потому Кайл в этом фильме одевался как я.

А кстати, вот эта ваша тогдашняя манера застегиваться на все пуговицы — она вообще откуда взялась?

От своего рода неуверенности. Я чувствовал себя уязвимым, если верхняя пуговица расстегнута, особенно в области ключицы

как-то не по себе. Поэтому мне нравилось, когда шея плотно закрыта.

А какие качества самого Кайла побудили вас выбрать его на эту роль?

Джеффри — он же студент. Я смотрел на Кайла, а видел Джеффри. Он умный, и красивый вдобавок, поэтому у него все получается с девочками. И еще он способен отлично сыграть любопытство. Он умеет казаться наивным и одержимым, и еще он умеет думать. Вот смотришь на некоторых актеров, прямо в глаза, и незаметно, чтобы они о чем-то думали. А Кайл умеет думать на экране.

Джеффри умеет связывать разные миры. Он может заглянуть в мир Сэнди, и в мир Дороти тоже, и попасть в мир Фрэнка.

А как актеры отнеслись ко всяким экстремальным моментам фильма? Много вопросов задавали?

Все по-разному. Некоторые действительно стремились понять, откуда каждое слово берется. А мне нравилось отвечать на их вопросы. Я вообще люблю поговорить о том, что происходит в голове персонажа, чтобы этот мир воплотился в том виде, как мне нужно. Большинство режиссеров, как я слышал, сначала сами проговаривают реплики так, как им нужно, а потом актер повторяет в той же интонации. Может, такой метод и работает, но есть способ лучше — когда актер сам понимает, что делает. Тогда он и реплики произносит именно так, как мне нужно, — когда точно знает, почему он это говорит и откуда все это вообще взялось. Он так может даже десять раз повторить, и все десять раз — правильно. Но чтобы достичь такого понимания, нужно много времени потратить. Когда мы снимали «Бархат», никто ни разу не подошел ко мне за объяснениями. Но мне казалось, актерам нравится материал, и это обнадеживало, что ли.

Наверное, сложно было найти актрису на роль Дороти Валленс?

Вот именно. Актрисы одна за другой отказывали мне под разными предлогами. Но все, как одна, твердили мне, что роль отличная. Актеры вообще интуитивно чуют такие вещи — например, когда роль не работает или она нечестная. А еще они могут оценить что-то по достоинству, но быть не в состоянии это сыграть. Самые позитивные отклики я получил как раз от тех актеров, которые в итоге в фильм не попали. Хелен Миррен действительно помогла мне с этим сценарием. А с Изабеллой Росселлини я даже не был знаком до самого послед-него момента. Я случайно встретил ее как-то вечером в одном ресторане в Нью-Йорке, и не просто встретил, а обнаружил, что она еще и актриса. Раньше я думал, что она всего лишь модель. И

вот я на нее смотрю. А через пару дней, мысленно возвращаясь к встрече, подумал: «Надо предложить ей эту роль».

И как она отреагировала па сценарий, когда впервые его прочла?

Ей захотелось сделать это. Не помню, о чем конкретно мы говорили, но я знаю, что она захотела в этом участвовать. И знаете, я думаю, что после фильма ее клевали сильнее прочих. Блюстители нравственности накинулись в первую очередь на нее.

Хорошо известен тот факт, что Деннис Хоппер сам позвонил вам и напросился на роль, утверждая, что он и есть Фрэнк Бут.

Это точно! Он меня просто в угол загнал, потому что я не хотел знать никого, похожего на Фрэнка. *(Смеется.)* И вот, чтобы снять кино, я был вынужден найти такого типа. Деннис *и был* Фрэнком, да. Но, слава богу, его личность этим не ограничивалась, так что все получилось в лучшем виде.

А до него вы кого-нибудь представляли себе в этой роли?

Нет. Я искал кандидата на роль, и помню, что имя Денниса тоже всплывало, но вот эта его репутация... Вы только не подумайте, что я отказываюсь работать с теми, у кого проблемы. На самом деле я бы лучше таких выбирал, чем актеров, не подходящих для роли. У этого персонажа, Фрэнка Бута, куча проблем, а потому какая разница, кого взять, — лишь бы это сработало. Так что мы думали о кандидатуре Денниса, но не остановились на ней, видимо, потому, что нам представлялось, из-за разных слухов, будто сразу возникнет куча непреодолимых проблем. А потом Джоанна Рэй, директор по кастингу, рассказала мне, что он звонил, он сейчас в завязке, прочитал сценарий и хочет со мной поговорить. А потом мы нашли фильм, где он недавно снялся, — и он там играл просто невероятно, и никаких проблем заметно не было. Так что все это достаточно меня убедило, и я начал думать, чтобы позвать его на роль.

Я слышал, были споры о том, что за газы Фрэнк вдыхает, когда его переклинивает. Вроде бы изначально задумывалось, чтобы актер вдыхал настоящий гелий и его голос из-за этого звучал как детский?

Ну, в итоге до этого не дошло, за что спасибо Деннису, — до последней минуты это должен был быть гелий, чтобы обозначить разницу между «папой» и «малышом». Но я не хотел, чтобы это выглядело смешно. Поэтому мы отказались от гелия и использовали просто газ. А потом на первом прогоне Деннис сказал: «Дэвид, я знаю, что во всех этих баллонах». А я ответил: «Ну и слава богу!» И он перечислил все газы. Мне повезло, что у меня был такой эксперт в его лице. *(Смеется.)* Деннис по-настоящему талантливый парень. Он художник, режиссер, актер,

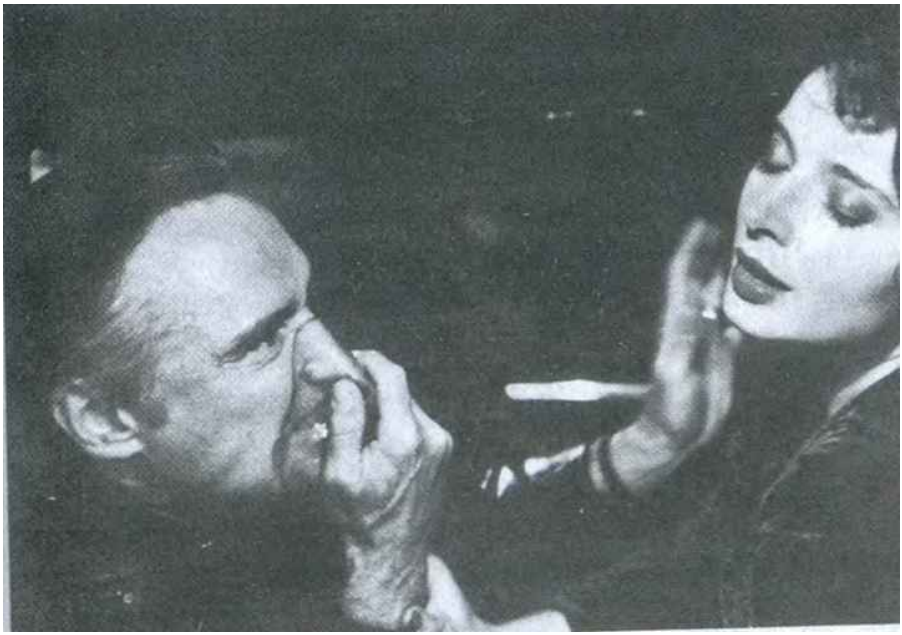
фотограф в придачу — и во всех этих ипостасях хорош.

А что Фрэнк все время матерится — это сценарием было предусмотрено или Хоппер внес долю импровизации?

У меня было много-много, очень много ругани в сценарии, но Деннис все время шел на опережение. Потому что, когда тебя несет, ты же не можешь следить за собой. А если актер так точно попал в струю, то пусть даже он произносит лишние реплики или слегка привирает в диалогах, все равно он будет выглядеть правдоподобно. А для меня Деннис был как раз из таких. Он потом рассказывал, что я ни разу не мог произнести это слово на площадке — мол, смотрю в сценарий и говорю:

«Деннис, когда ты скажешь *это* слово...» *(Смеется.)* Это не совсем точно, в общем.

Разогреваемся. Линч работает с Изабеллой Росселлини. «Синий бархат» (1986)



Малыш хочет трахаться. Фрэнк (Деннис Хоппер) заправляется газом в «Синем бархате» (1986)

Первое появление Фрэнка в фильме выглядит жутко и тревожно. А потом Сэнди спрашивает Джеффри, зачем в мире вообще существуют такие люди, как Фрэнк. Он вас тоже пугал?

О да. Это сложно, потому что когда снимаешь фильм, то воспринимаешь то, что остается за кадром, так же явно, как и то, что в кадре. Но Фрэнк, живущий в моем сознании, меня пугал. По-настоящему. Но от этого никуда не денешься. Какой-нибудь тупой амбал так не пугает. А вот умный амбал пугает ого-го как. Или даже умный коротышка!

Он немного похож на Убийцу Боба из «Твин-Пикс». Как и Боб, он кажется воплощением маскулинности в ее предельном проявлении — извращенец, насильник и психопат. Силы добра в «Твин-Пикс» не обладают традиционно мужскими качествами: Дейл Купер — это интуитивная, чувствительная личность, и методы расследования он использует всякие — включая мистические и психические. А силы зла выглядят крайне мужественно, без малейшего намека на женственность.

Ну, может быть. У Фрэнка есть пара странных качеств. Что самое страшное — так это когда думаешь, что кто-то тебя раскусил, что он тебя *знает*, и не важно, происходит это в твоем воображении или в реальности. А раз он тебя знает, то может тебя переиграть. Вот чем опасен Фрэнк.

Кажется, Фрэнк не выносит, когда на него смотрят. Он часто повторяет: «Ну вот теперь темно», будто это состояние самое комфортное для него, и еще он кричит на Дороти: «Не смотри на меня, твою мать!» — прежде чем заняться с ней сексом. Что это за фобия такая у него?

Это как раз понятно. Ему важно, чтобы Дороти делала все, что она с ним делает… но вот ее глаза… отразиться в ее глазах — это одна из тех вещей, которые выбивают его из колеи. Ведь тогда он лицом к лицу столкнется с болезнью, а это не очень-то весело. Хочется же делать то, что хочется, без лишних вмешательств и воспоминаний.

В фильме большую роль играет наблюдение: Джеффри наблюдает, зритель заглядывает в некий мир вместе с ним, Сэнди получает возможность заглянуть туда же благодаря Джеффри. Первая сексуальная сцена, которую зритель видит глазами Джеффри, спрятавшегося в шкафу, срежиссирована как шоу — там даже авансцена отделена от основного места действия, как в театре, ну и так далее.

Ну да. Кино же по своей сути вуайеристское развлечение. Вот вы сидите в зале в своем безопасном кресле, и… сам акт смотрения — это очень мощная штука. А мы ведь всегда хотим увидеть скрытое, мы *по-настоящему* хотим это увидеть. Что-то новое. От этого желания вообще свихнуться можно! И чем более эти скрытые вещи необычны и секретны, тем более мы жаждем их видеть.

Вуайер в шкафу. Джеффри (Кайл Маклохлан) в «Синем бархате» (1986)

А вы с самого начала так задумали, чтобы секс выглядел совсем уж экстремально?

Ну, и да и нет в какой-то степени. Здесь же всегда тонкая грань, но это не связано с цензурой, а в большей степени с тем, как сделать правильно. А единственный способ это определить — маленький судья внутри. Смотришь на прогон сцены, и сразу, в ту же секунду говоришь: «Нет, нет, нет. Нужно откровенней», или «Нет, нет, нет, это слишком. Постеснялись бы», или «Для этого сюжета, этих персонажей, в этом месте и в таком интерьере, при таком настроении — годится».

Хотя вас никто не вынуждал вырезать сцены из фильма, вы, насколько я понимаю, сами изъяли некоторый материал еще па ранней стадии. Это похоже на случай с той сценой из «Головы-ластик», где две женщины привязаны к кровати. А тут что-то насчет горящих сосков, да?

Точно. Это одна из моих любимых сцен, но хорошенького понемножку. В принципе я хочу вернуть ее в фильм, но не знаю как. Может, не просто вернуть, а дать отдельным куском. Там всего минуты три-четыре. Она была вырезана полностью. А предполагалась как дополнение к тому, что происходит в

квартире Бена.

И что там, в этой сцене?

Ну, Фрэнк приводит всех в бар вместе с Джеффри, потом они болтают снаружи: «Ты какое пиво любишь?» — ну и дальше в таком духе, а потом они заходят к Бену. Но там была еще одна сцена в баре, когда бармен видит Фрэнка, подает кому-то знак, и этот парень пытается убежать через заднюю дверь. Фрэнк орет: «Держи его!» — и его дружки хватают этого парня, Уилларда. А из бара видна еще одна комната, типа отдельная. Там стоит бильярдный стол, и там старый черный блюзмен в шляпе, на которой написано: «Я углекоп». Поет он эти свои блюзы, у него и белый гитарист есть, который ему подыгрывает. Поет «Углекоп» просто невероятно. А еще там сидят три или четыре совершенно голые девицы, они были с Уиллардом. Там что-то у них происходило, понимаете, но пришел Фрэнк и нарушил весь расклад — Уилларда его увидел, и всё. Но что конкретно там у них было, вы не знаете.

Тем временем персонаж Брэда Дурифа подходит к стойке и заказывает ящик пива — «Пабст Блю-Риббон», дли-и-инногорлых. *(Смеется.)* А Фрэнк расплющивает Уилларда на бильярдном столе и начинает разбираться с ним на тему, что не надо было Уилларду отрывать карман с его пиджака, а потом говорит девицам: «Пойдите-ка сюда посмотрите на покойника». Уилларду, как вы понимаете, не повезло конкретно: Фрэнк поимел его по полной, психологически, и Уиллард видит, что Фрэнку уже ничто не помешает его прикончить. В свое время. Потом Фрэнк идет наверх, и остальные вслед за ним, обходя бильярдный стол, а Джек Нэнс говорит Уилларду: «Ну пока, придурок!» — и они исчезают. Проходит немного времени, и «придурок» приподнимается. Одна из сидевших там девиц чиркает спичкой, подносит ее к своим соскам, поджигает их и говорит: «Ну, ты реально спалился, говнюк!» *(Смеется.)* Вот так заканчивается эта сцена.

А каким образом она поджигала свои соски?

Ну, они брали такие специальные картонные спички, расщепляли их, а потом облизывали и прилепляли на соски, так что головка спички оказывалась прямо над соском, а картонку было не видно. Прямо так приделывали ловко, вплотную. Головка спички выступает на полсантиметра, но некоторое время она горит, а потом ее гасят. Горит ровно столько, чтобы успеть заснять. В общем, так мы развлекались. Многое происходило само по себе. Спонтанно.

То есть никаких горящих сосков в сценарии не было, что ли?

Не было. Это актриса мне рассказала про такой фокус, а я

сказал: «Ну давай сделай, я тебе скажу где».

И весь эпизод с Уиллардом целиком пропал?

Целиком. Он отсылал к... Джеффри находит в траве ухо. Ну а Фрэнк таскал его в кармане, а потом подрался с Уиллардом, и тот оторвал ему карман, вот он и потерял ухо и свой талисман — кусок синего бархата. На платье у Дороти два разреза. Один сделан, чтобы заменить «талисман» — который он так тер в баре. В общем, все это оказалось не нужно. Оно снижало бы эффект от сцены наверху, в квартире Бена, так что, как я сказал, «хорошенького понемножку».

Хотя и «Голова-ластик» уже был насыщен сексуальными образами, после «Синего бархата» в ваших фильмах тема секса проступила более явно. Скажите...

Нет, ну надо же, какая со мной ерунда случилась! *(Смеется.)* Секс такая притягательная вещь. Вроде джаза: одну и ту же поп-песенку бесконечно слушать не будешь, а вот в джазе столько вариаций. Так и с сексом. Мелодия может быть одна и та же, но сколько вокруг нее импровизаций. А потом, когда начинаешь экспериментировать, просто шок испытываешь, когда узнаешь, что нечто подобное может быть сексуальным. Это даже странновато как-то, понимаете. Но все равно это доподлинный факт, из жизни. В «Синем бархате» нет никаких реальных объяснений этому — такая, мол, непроявленная сторона личности.

Некоторые аспекты секса тревожны — например, когда им пользуются как властью или если он принимает форму извращения, унизительного для кого-то. Тут нет ничего хорошего, но я думаю, что многих с этого прет, вот и выходит, что это довольно распространенная манера поведения.

Дороти дважды за фильм говорит, что из-за Джеффри она заболевает. Что она имеет в виду?

Ну, я, конечно, могу вам объяснить, но тут ведь как: даже если кто-то вам объяснит, вы скажете: «Ах, ну да, точно!» Вы же как бы и без меня знаете. Когда она толкует о какой-то болезни, то совершенно абстрактные вещи имеет в виду. Не о СПИДе же она говорит или что там еще. В сценарии эта тема была даже более развернутой. С ней подобное уже случалось раньше, и она понимает, что с ней происходит.

Первая сцена между Фрэнком и Дороти, за которой Джеффри наблюдает из шкафа, — самая важная, потому что определяет всю дальнейшую позицию зрителя в отношении того, что будет происходить в фильме. Вы много репетировали, чтобы добиться должного эффекта?

Много, потому что, если правильно помню, это была самая

первая сцена, которую мы снимали с Деннисом. И, как всегда бывает во вводных сценах, в первый раз приходится обсуждать моменты, которые будут важны и для всех оставшихся сцен. Поставить первый эпизод правильно — как вложить деньги в банк. В одной из начальных сцен пристреливаешься, подбираешь ключи к характерам персонажей и потом уже действительно настраиваешься на нужную волну. А в этом эпизоде происходило множество событий, поэтому мы потратили на него уйму времени. На площадке присутствовали только те люди, которые были необходимы. Актеры вели себя просто идеально. Для них обустроили все настолько хорошо, насколько вообще можно.

Учитывая, что он не присутствовал на съемках и у вас был полный карт-бланш, что Дино предпринял, когда впервые увидел фильм?

В определенный момент Дино изъявил желание посмотреть картину. Мы работали в Беркли, так что монтажная команда полетела в Лос-Анджелес и доставила фильм в просмотровую. Дино пригласил массу народу в свою компанию на просмотр. А Дино церемониться не привык, режет правду-матку невзирая на лица. Ну и я просто предвкушал что-нибудь ужасное, понимаете! Когда фильм закончился, Дино сказал что-то вроде «браво!». Он был в шоке оттого, насколько ему понравился фильм, он все понял! *(Смеется.)* Это было отлично.

Но он же вечно хочет сидеть с тобой в монтажной и просматривать материал вместе, катушку за катушкой. И начинается: «ДЭВИД! ВЫРЕЖИ ЭТО! ТУТ ОЧЕНЬ МЕДЛЕННО! ДЭВИД! ВЫРЕЖИ!» - и так далее. Но у меня-то было право финального монтажа, так что на самом деле я не обращал внимания, что он там говорит.

А потом этот парень, который отвечает у Дино за иностранные продажи, стал показывать фильм европейским прокатчикам. И он говорит: «Дино, они врубаются! Фильм берут!» Так что Дино позвал меня к себе в офис и сказал, что вообще-то он не уверен, но, *может быть*, фильм понравится широкой аудитории. Он сказал: «Сделаем тест-просмотры!» Взял кинотеатр, где крутили «Лучшего стрелка», и устроил там закрытый показ «Синего бархата». Мой агент Рик Никита и другие из «Криэйтив артистз» пришли на показ, и никто не ушел до конца фильма. Меня позвали и сказали, что они думают, фильм пойдет отлично. Ну и я так себя накрутил, что пошел спать в тот день совершенно счастливым, после того как они перекрикивали друг друга по автомобильному телефону. Но мать Лоры Дерн, Дайана Лэдд, с друзьями тоже присутствовала на показе, так вот они отозвались о фильме более сдержанно. Я решил: «Они ничего

не понимают, а Рик понимает». И лег спать.

А наутро проснулся очень рано (а Дино начинает работать *очень* рано, знаете). Так что я позвонил ему, ответила секретарша. Я представился и попросил Дино к телефону. *(Передразнивает с серьезным выражением):* «О, Дэвид, конечно он здесь». Она переключает меня на Дино, но трубку берет этот парень из отдела распространения. Я говорю ему *(переходит на бойкий тон):* «Привет, Ларри, это Дэвид Линч, как поживаете? А с Дино можно поговорить?» А он мне: «Все не то чтобы радужно». Я говорю: «Ларри, вы о чем вообще?» А он: «Это катастрофа!» Ну, я ответил: «Ларри, бросьте меня разыгрывать! Скажите, в чем дело. Показ прошел отлично — вы что, шутите, что ли? Да перестаньте». А он мне: «Я сейчас передам трубку Дино». Подходит Дино, и я слышу: «А-а-а! Все пропало! Приезжай, поговорить надо».

Ну, мы с Риком направляемся к Дино в офис, а они показывают нам отзывы с просмотра. Такие примерно: «Дэвида Линча надо пристрелить!» Или в качестве ответа на вопрос, что больше всего понравилось в фильме: «собака Спарки», «надпись „Конец фильма"», «когда эта гадость закончилась». Это была худшая премьера Ларри, который в этом бизнесе не первый год, — вообще худшая из всех. Отзывы были убийственные, хуже не бывает. И если бы не Дино, они вообще положили бы фильм на полку. Я не шучу. Но Дино сказал: «Послушай меня, Дэвид. У нас был шанс. Мы его использовали. И теперь мы видим, что этот фильм — он не для всех. Пусть это будет нам уроком, и мы продолжим». Так что они подготовились и заполучили отзывы многих влиятельных критиков, которые видели фильм и *действительно* его хвалили. А когда он пошел в кинотеатрах, то, конечно, не принес огромной прибыли, но все равно заработал деньги, и неплохие. А через полгода или около того Ларри позвонил мне и сказал: «Дэвид, есть разговор». Ну, я озаботился — что такое? А он мне: «Помнишь тог кино-театр, где у нас был тест-просмотр? Там теперь идет „Синий бархат", и очередь загибается вокруг квартала! Я просто хотел, чтобы ты знал». Так что выходит, у этой истории случился хеппи-энд.

А что вообще за публика присутствовала на премьере? Фанаты «Лучшего стрелка», что ли? Какой смысл вообще им показывать?

Никакого. Но Дино пошел на эксперимент, и он не мог допустить, чтобы его это подкосило. На самом деле все обернулось даже к лучшему, потому что после этого показа он уже ни на что особенное не рассчитывал. Так что, как бы ни обернулось дело, он бы даже не поморщился. А фильм стал у него одним из самых успешных в том году. Думаю, у Дино есть

подспудное желание выпустить какой-нибудь фильм-прорыв, который собрал бы и хорошую прессу, и кучу денег. А в отношении «Синего бархата» я даже и не думал никогда, что для него есть шанс у широкой аудитории. Я просто надеялся, что мы как-нибудь переживем его будущий провал. Мой агент сказал тогда: «Большинство продюсеров, прочитав такие отзывы, повели бы себя совсем не так, как Дино». Тот вообще не расстроился.

Но вот эти ответы на карточках не то чтобы совсем нельзя было предъявить фильму. И это, очевидно, нервировало.

В том и фокус. Вот почему «сарафанное радио» — отзывы о фильме после первого прокатного уик-энда — могут фильм уничтожить или наоборот. Рецензиям и рекламе сразу перестают доверять. Или они кажутся достоверными, и тогда публика поддерживает их так или иначе своими отзывами. А «Синий бархат» вызвал большой резонанс. Его обсуждали, что было для фильма очень важно. Подозреваю, кому-то он был просто противен. Если тебе не нравится сама история или ее посыл, в итоге начинаешь ненавидеть все, что с этим фильмом связано. Это кино не для всех. И некоторые ухватили суть. А остальные решили, что все это отвратительно и болезненно. Нет, понятное дело, так и есть, но у проблемы все же две стороны. Противопоставлять необходимо. У фильмов должна быть энергия. Энергия добра и энергия зла, чтобы всколыхнуть почву, чтобы дрожь пробирала. Если причесать этот конфликт, получится унылое дерьмо.

И всякий раз, когда фильм обладает хотя бы толикой такой энергии, кто-нибудь может решить, что он больной и отвратительный. Акцентируя экстремальные моменты, часто рискуешь выставить в идиотском свете себя или фильм. Необходимо доверять фактуре в той мере, чтобы показывать ее как есть, быть честным. Я не пытаюсь манипулировать зрителем. Я просто стараюсь, поймите меня правильно, проникнуться сутью материала и позволить ему самому говорить за себя. Работать внутри сновидения. Если это выходит — оно реально, а вы в него верите, — то можете сказать вообще все, что угодно.

Некоторых зрителей — и не только женщин — неизбежно оттолкнет мазохизм Дороти и экстремальный садизм Фрэнка. Лондонскую премьеру фильма пикетировали.

Я понимаю, да. Но без взаимоотношений этой пары фильма бы не было. Понимаете? Это неделимая история. Вот такие персонажи вот в этом маленьком городке.

Подобная реакция публики ведь необязательно означает призыв к цензуре, скорее критику такого обращения с женщинами в кино. Довольно часто в фильмах женщин подвергают унижениям, а они

как будто и не возражают, ничего не пытаются предпринять.

Да, но никакой особой экзотики во всем этом нет. Кто-нибудь может сказать, что знает такую девушку, как Дороти, вот именно с таким синдромом. И парня вроде Фрэнка тоже встречал — который пользовался ее состоянием. Эти двое нацелены друг на друга. Оба слегка не

в себе. Поэтому они и сошлись. Их отношения только так и могут работать. И это не то чтобы редкий случай. Да полно таких настроений вокруг. Прямо в воздухе носятся.

Негативная реакция на фильм, поводом к которой послужила вот эта садомазохистская связь Дороти с Фрэнком, может быть, потому и возникла, что существует потребность в какой-то иной трактовке, которая не усиливала бы эти образы? Все-таки мазохизмом в фильме страдает именно женщина.

Фрэнк Бут (Деннис Хоппер) и Дороти Валленс (Изабелла Росселлини) «без особой экзотики» в «Синем бархате» (1986)

Слушайте, но мы ведь не хотим сказать, что все женщины такие, как Дороти Валленс! Получается же, что вообще невозможно сочинить просто сюжет с такими вот персонажами. А то какой-нибудь негр сразу становится символом всех негров. А если это женщина, то она прямо вот уже представляет всех женщин. Или ребенок отдувается за образ всех детей. И они

прямо все разом на тебя наваливаются. Фильмы снимают об индивидуальных характерах, конкретных ситуациях, маленьком кусочке мира. Так что расслабьтесь! Все нормально, поймите. Нет, можно, конечно, так и делать, только тогда скоро не сможешь вообще никакого кино снимать. А то есть масса всяких людей со своими тараканами, которых вечно расстраивает в фильмах то одно, то другое.

Ну и как вы в итоге относитесь к негативу по поводу содержания «Синего бархата»?

Не будем обманываться — ощущения довольно неприятные. Допустим, встречаешь ты человека, который сваял эту критическую статейку. И видишь, как он вообще сам-то выглядит. Ну, или она. Понимаешь, что это за личность. И сразу ясно, откуда что берется, то есть почему он поступает и говорит именно так, а не иначе, и тебя сразу перестают волновать эти его нападки. Не то чтобы ты им пренебрегаешь, а просто понимаешь, что ему не может понравиться. Но всех их не встретишь — вот и начинаешь воображать себе всякое. Я не понимаю, куда девалась конструктивная критика. Это либо слишком резкие нападки, либо уж совсем дифирамбы, и все — проехали.

А как вы к цензуре относитесь? Дэвид Кроненберг сказал, что, поскольку масса людей — продюсеры, финансисты, дистрибьюторы и так далее — потом вечно хотят что-нибудь вырезать из его фильмов, сам он, приступая к съемкам, наоборот, ни в чем себе не отказывает.

Что касается меня, я очаровываюсь сюжетом, персонажами и настроением. Вещью целиком. У любого автора всегда есть граница, которую он в любом случае сам не захочет перейти. И еще у него своя манера рассказывать эту историю. Интуитивная. Внутреннее знание, которое все время начеку: а если вот так сделать, будет это соответствовать этому миру и этим персонажам? А когда все заканчивается — с этого момента ты уже не можешь ничего контролировать и вынужден просто выпустить дело из своих рук. Нельзя, чтобы кто-то говорил: «Какой ужас! Вот тут надо бы вырезать». Смешно же. Довольно скоро от твоего фильма останется одно воспоминание, если подпускать к ножницам всех подряд.

Однако существует еще проблема политики. Даже если вы не особенно политизированный человек, ваша работа все равно обладает политическим измерением, когда пополняет культурный контекст.

Если вас мотивирует политика или вы человек думающий, то все на свете будете видеть сквозь политическую призму. Если вы религиозны, то все будете видеть в религиозном свете или с

оглядкой на религию. Так что вам нужно просто сосредоточиться на своей работе и делать ее. Я думаю, политика существует где-то на определенном уровне, и, если вам его не перескочить, вас это фрустрирует и загоняет в тупик. Это бесконечная дилемма, безвыходная ситуация, где невозможно выиграть: две стороны, такие непримиримые, такие красноречивые, но ни одна не слушает другую, и так будет всегда. А все реально существенное в любом случае происходит за пределами этого процесса. В общем, похоже на какой-то фильм ужасов!

Знаете, я вообще не люблю даже само слово «политкорректность», потому что, по-моему, его придумали правые, а вот для вас что оно означает?

Я вот что отвечу: это все зло и без пяти минут сатанинский заговор! Происки дьявола. Совершенно ложный путь не оскорбить другого. Политкорректность — это разновидность безразличия, быть политкорректным — значит находиться в таком ограниченном, странном пространстве, где вообще не происходит никаких оскорблений. Это все равно что голову в песок прятать.

Но это же тяжело, разве нет? Поскольку сам язык все-таки принимает во внимание политику, вопрос должен быть не в том, чтобы помешать художнику творить, а в том, чтобы найти средства выражения — и образы — которые позволят людям защищать свое достоинство.

Да. Но вот когда мы снимали «В эфире» — комедию про телевидение, — у нас один персонаж, по кличке Моргала, был слепой. Мне сказали: «Никаких слепых. У нас комедия, нельзя смеяться над слепыми». А я вспомнил фильм с комиком У. К. Филдсом, он назывался «Это подарок» (1934), там был слепец с тростью, и он был просто фантастически смешной. А теперь дошло до того, что созданы общества слепых и любые шутки о них запрещаются, потому что это якобы может их оскорбить. То есть целая юмористическая тема напрочь закрыта. Не знаю уж, почему эти грубые шуточки такие смешные. И шутники эти никогда не имели в виду никаких нападок на слепых — да ни в жизни!

У вас в фильме «Дикие сердцем» полно всяких ущербных персонажей. Но я подозреваю, вы не вкладывали в него смысла вроде: «Вот уроды, давайте над ними смеяться»?

Упаси господи. Это просто такие вот люди, живущие в этом мире. Вроде персонажа Грейс Забриски с протезом вместо ноги. Я не знаю наверняка, как это происходит, но довольно часто — в результате совершенно случайных происшествий. Как было с тем парнем, который пробовался на роль менеджера отеля. Он уже должен был приступать к съемкам, но вдруг позвонил Джоанне

Рэй и сказал, что страшно извиняется, но он не сможет. А на ее вопрос — почему, ответил, что сломал ногу и она у него теперь в здоровенном гипсе. Джоанна пришла с этим ко мне, а я сказал: «Да ты что! Это же фантастика. Наоборот, он обязательно должен сниматься». Я не хотел, чтобы он снимался в обычном виде. Я настаивал, чтобы он приходил в гипсе. А еще в фильме появился этот старик с тростью, ну очень старый. В общем, у всех там чего-то не хватало по физическим показателям. Эдакая тусовка инвалидов. И вам передается эта их радость от того, что они вместе, несмотря ни на что. Это просто здорово. Совершенно необычно. Никто не чувствует себя непрошеным гостем. Именно так и должно быть.

Есть такой независимый фильм «Жизнь в забвении», который вас пародирует, и там в сцене сна фигурирует карлик, что как бы автоматически придает «шизанутость». Вас кто-нибудь упрекал, что вы использовали карлика Майкла Андерсона в роли Человека Из Другого Места только для того, чтобы подчеркнуть безумие происходящего?

Нет. Нет, насколько я помню. А что — какие вообще могут быть проблемы с крошкой Майком-то? *(Смеется.)*

7. История «Твин-Пикс» [22]

Внезапно дом мой обернулся Древом Боли

Весть о том, что Дэвид Линч ставит «мыльную оперу» для американского телевидения, вызвала шок. Сложно представить себе, что в рамках этого наиболее консервативного медийного института чувственность, породившая «Голову-ластик» и «Синий бархат», нашла бы сколь-нибудь адекватное выражение. И все же благодаря партнерству с Марком Фростом, обладавшим значительным опытом работы в жанре еженедельной телевизионной драмы, на свет появился «Твин-Пикс». В данном случае ограничения, чисто вкусовые и содержательные, не столько послужили препятствием на пути воплощения «Твин-Пикс», сколько породили кое-какие оригинальные решения.

Линч вполне сознает минусы телевидения для решения авторских задач. В первую очередь его не устраивает качество изображения и звука (или его отсутствие), а также трудности прямого обращения к аудитории через информационный канал, где главенствующая роль отведена «разрушителям грез» (рекламным блокам), а эфирное время распределено причудливей некуда.

Некоторые критики предположили, что в партнерстве Линч-фрост первый должен был отвечать за фактор «странности», а второй - за стратегию и методы работы, необходимые для сочинения и производства сериала. Однако эта версия не учитывает, что именно Фрост работал над двумя весьма эксцентричными выпусками «Хилл-стрит-блюз», а также написал безумный сценарий «Один пузырек слюны». Роберт Энджелс, приглашенный сценарист «Твин-Пикс», работавший как на сериале, так и на фильме, он же друг Фроста и Линча, описывает задумку следующим образом:

- Это про то, как из компьютера надувается такой электрический пузырь и лопается над городом, ну и у всех случается изменение личности - например, пять пастухов решают, что они китайские гимнастки. В общем, безумие!

Возможно, ирония судьбы такова, что именно формат «мыльной оперы» позволил Линчу вновь впасть в затяжной сон. Пространная история Твин-Пикс охватывала полнометражный пилот и еще двадцать девять эпизодов, дав Линчу возможность погрузиться в мир этого городка, так же как это случилось во времена «Головы-ластик». В итоге эта увлеченность позволила ему пережить охлаждение интереса к сериалу и у телеканала, и у

аудитории; позже он ощутил тягу вернуться в городок Твин-Пикс и вновь встретиться с его жителями, чтобы снять приквел «Огонь, иди за мной».

Жанр истории с продолжением позволил Линчу более эффективно, чем в фильме, разработать некоторые ключевые задачи. Так, эта форма дала возможность населить фильм большим количеством различных персонажей и следить за ними, позволила отдаться увлеченности голосами и ритмами речи и вволю насладиться особенностями актерских тембров. Влияние леса и языка (его главного вдохновителя) здесь видно отчетливее, чем когда-либо, как и способность Линча создавать невыносимые эмоции; в сериале множество сцен нескрываемой боли и отчаяния, часто персонажи рыдают без удержу.

Первый сезон «Твин-Пикс» был с восторгом принят аудиторией во всех уголках мира. По словам Роберта Энджелса, так случилось вот почему:

- Это был фильм о чувстве беспричинной вины. Там уловлено нечто, что вызвало эмоциональный отклик зрителей. Кроме того, персонажи «Твин-Пикс» были реалистичней некуда. Другим сериалам этого недоставало. У нас никогда не было таких фанатов, как у «Стар-Трека»; аудитория «Твин-Пикс» -скорее главные лоббисты «Дженерал моторе».

Критики тоже встретили сериал с энтузиазмом, хотя рекламная шумиха и некоторое насилие над форматом семейного кино неизбежно породили скептические отклики. Пока одни критики, едва скрывая восхищение, вопрошали, готово ли телевидение и телезрители к такому, другие называли фильм «постмодернистским поездом в никуда». Подлинное увлечение создателей «Твин-Пикс» некоторыми традиционными элементами телевизионной мелодрамы зачастую извращенно воспринимается как умничанье. То, что Линч во время работы над вторым сезоном уехал снимать «Диких сердцем», сериалу не помогло, и третий сезон уже не состоялся.

К 1992 году, когда Линч выпустил «Твин-Пикс: Огонь, иди за мной», реакция критиков переросла во враждебную и лишь теперь возвращается к осторожной симпатии. Несомненно, это одно из наиболее жестоких и мрачных живописаний американской провинции, и Линчу удалось распугать даже самых преданных поклонников сериала. Линч не сделал очевидного шага: фильм не начинался с того места, где закончился сериал (захватывающий финал: Боб одерживает верх над специальным агентом Дейлом Купером), не был развитием вторичных сюжетов, не изобиловал шутками и крылатыми фразами, которые сделали телефильм таким популярным. Вместо этого картина возвращается в скрытое

от зрителя прошлое, к последним дням жизни Лоры Палмер, - ради тончайшего, но беспощадного исследования инцеста, насилия и жестокости. Выставив напоказ самое сердце телесериала, Линч был вынужден признать, что ему едва ли доведется вернуться в городок под названием Твин-Пикс.

Марк Фрост, ваш соратник по созданию «Твин-Пикс», пришел с телевидения, сделав себе репутацию на таких успешных полицейских сериалах, как «Хилл-стрит-блюз». На первый взгляд ваш альянс выглядит нелепым. Как получилось, что вы стали партнерами?

(Смеется.) Я попытаюсь рассказать, но не всегда выходит объяснить, почему случаются те или иные вещи.

Все началось с Мерилин Монро. Марк запал на книгу о Монро под названием «Богиня», и продюсер из «Уорнер бразерс» позвонил мне и предложил сделать фильм про Мерилин Монро на основе этой книги. В принципе, мне это было интересно. Мне нравилась идея про эту женщину в беде, но я был не уверен, что мне нравится статус реальной истории. Марк собрался писать сценарий, а мне предложили выступить режиссером. Хотя я был не на сто процентов уверен, куда подует ветер во всей этой истории, я согласился. Я встретился с Марком, мы поговорили, и он ушел писать.

Как-то мы обедали с Марком в «Карнейшн-дейри» на Уилшир. И вот мы сидим за столом, и я спрашиваю: «Марк, тебя интересуют комедии?» Он отвечает: «Интересуют». А я говорю: «Давай вместе напишем комедию». Он отвечает: «Давай». А я говорю: «Называется „Один пузырек слюны[4]“». Он отвечает: «Здорово». Я тогда работал с Дино, так что нам выделили комнатку в его владениях, и мы начали писать. Мы были абсолютно на одной волне. Катались по полу от смеха. Нам казалось, что это будет исключительно забавная вещь! И мы смеялись и кропали, смеялись и кропали. Мы закончили «Один пузырек слюны», но снять не получилось. Я теперь уже не вспомню, что там не срослось. И с «Богиней» тоже не получилось. Так я подружился с Марком.

Как эти рабочие отношения привели вас к «Твин-Пикс»?

Мой агент Тони Кранц еще со времен «Синего бархата» был одержим идеей сделать что-нибудь для телевидения. И мы говорили: «Ну да, как-нибудь». А однажды Марк и я сидели в «Дю-Парс», это кафе на углу Лорел-Каньон и Вентуры, и вдруг нам привиделось какое-то тело в озере у берега.

И этот образ вызвал все остальное?

Ну да. Вот так оно и случилось. *(Смеется.)* Первоначально название было «Северо-западный проход», история происходила в

небольшом городке в Северной Дакоте. Но мы не думали, что этот образ будет настолько важным. Мы неожиданно почувствовали свободу и решили — будь что будет. Мне понравилась сама идея истории в эпизодах, которая долго-долго развивается.

А как складывалось ваше писательское сотрудничество?

Мы работали вместе, особенно в начале. Потом больше по отдельности. Марк такой компьютерный гений. У него дома в кабинете куча компьютеров, и все на специальных компьютерных столах. И еще кушетка, как у психиатров бывает, и я на ней возлежал. Марк очень быстро печатает, а я вообще не могу. Вот мы и работали у него. Мы что-то уже сделали, но мне пришлось уехать в Нью-Йорк, и тогда мы поставили модем у Изабеллы Росселлини дома. Мы общались и по телефону, и через компьютер: Марк набирал, а у меня тут же появлялся текст. Просто удивительно! Вскоре я вернулся в Лос-Анджелес, и мы закончили работу в той же комнате. Я принес распечатку к себе, сел, прочитал и почувствовал, что это действительно вещь! Звоню Марку и говорю: «А ведь здорово». А он мне: «Ага! Я как раз читаю!» Это нас удивило. Но еще много времени прошло, пока Эй-би-си подписалось на это дело.

У *вас к тому времени ведь не было опыта работы на телевидении. Какая была первая реакция на вашу идею? Что происходило на встречах?*

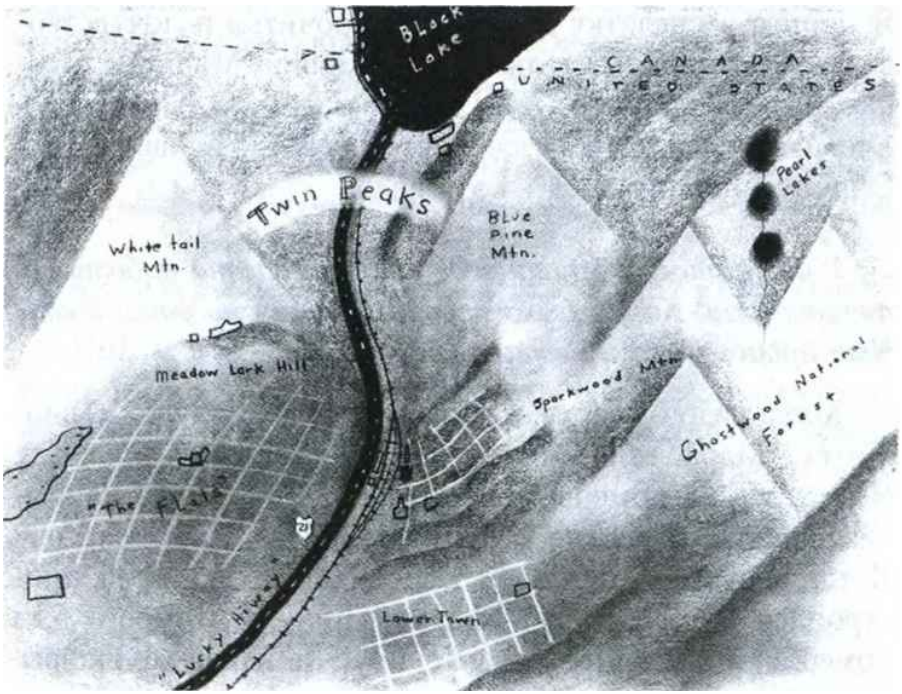
Когда надо было рассказывать на Эй-би-си про «Твин-Пикс», Марк взял меня, и мы поехали по Мелроуз. Я смотрел на номерные знаки автомобилей, эта привычка появилась у меня перед фильмом «Голова-ластик». Я тогда ехал по бульвару Сансет, и передо мной пристроился раздолбанный «фольксваген», у которого был номер с моими инициалами: DKL и какие-то цифры. Я решил, что это добрый знак. Я разработал теорию: если видишь свои инициалы в любом порядке, это хорошая примета (в моей теории вообще мало плохих примет). А если сложить цифры номера и получится твое счастливое число, то все еще лучше! А если и машина нравится, то тем более! Так что предел мечтаний — это инициалы в правильном порядке, сумма цифр образует счастливое число и автомобиль подходит.

Так вот, мы с Марком поворачиваем на бульвар Сайта» Моника, как раз перед Доэни, а оттуда выруливает белый «мерседес» последней модели. А на номере у него — мои инициалы и мое счастливое число! И я говорю: «Марк, все будет классно!»

Что именно вы предлагали Эй-би-си?

На первом плане — загадка о том, кто убил Лору Палмер,

которая несколько уходит на задний план, пока мы знакомимся с другими жителями городка, с их трудностями. Каждую неделю будет история, что-нибудь выхватывающая крупным планом. Задумка в том, чтобы смешать полицейское расследование с обычной жизнью персонажей. Мы нарисовали карту города. Мы знали, где что находится, и это помогало нам представить общую атмосферу и что там может произойти. Трудно определить, что делает «Твин-Пикс» тем, что он есть. Не думаю, что мы сами знали, в чем суть. Но в Эй-би-си сказали, что хотят сделать пилот.



Карта «мыльной оперы»

Большой ли был перерыв между завершением пилота и началом производства первого сезона?

Да. Они не могут принять решение сразу после того, как сделан пилот. Они не могут решать самостоятельно. Невозможный народ — просто диву даешься. Сначала они посылают пилот в Филадельфию, и там женщины, мужчины, дети и бабушки — тест-группа — приходят и смотрят. Потом эта тест-группа заполняет карточки, и уже на эти карточки телепродюсеры как-то реагируют. Я не знаю, как они это делают, — наверное, монетку кидают. Но почему-то они решили сериал запустить. Еще семь эпизодов. Мы получили гигантский павильон на Бальбоа и

начали строить декорации. У нас остался материал от пилота, кто-то из нас иногда выезжал еще что-нибудь подснять, но в основном мы перебрались с натуры в павильон.

Вся эта комедия про кофе и пирожки была в сценарии с самого начала?

Да. Это мы побаловали себя, когда делали пилот. Получилось удачно. Я очень свободно себя чувствовал, когда делал этот пилот. Была эйфория: это, вероятно, никуда не пойдет, так что давайте сделаем все как следует.

Но как раз кофе, пончики и вишневый пирог запоминаются.

Ну да, забавно. Вишневый пирог и кофе были придуманы на этапе сценария, но их значение возросло в ходе съемок.

Насколько трудно было найти натуру, которая соответствовала бы вашему представлению об этом городке?

Как только в сценарии появился Северо-Запад, мы отправились туда на поиск натуры и нашли много великолепных мест. Например, лесопилку, о которой нельзя было и мечтать, потому что это была красивая старая лесопилка. Теперь деревья выращивают до двадцати четырех дюймов в диаметре и рубят. А раньше было спелое насаждение, красивые, древние стволы. Одна из моих любимых пород дерева — дугласия, она же лжетсуга тиссолистная. Это такая красота! Теперь древесина у них другая: кольца дальше друг от друга, потому что к деревьям отношение теперь, как к сорной траве. Чуть дерево подрастет до определенного размера — и раз, нет его.

Шериф Гарри С.Трумэн (Майкл Онткин) и специальный агент Дейл Купер (Кайл Маклохлан) наслаждаются чертовски хорошим кофе с пончиками в «Твин-Пикс» (1989)

Теперь даже есть такое приспособление, которое вырывает дерево с корнем: их не валят, а выдирают! Во всяком случае, в том месте были бревна пяти и даже шести футов в диаметре, они плавали в запруде; все было в сохранности. Их вытаскивают оттуда с помощью цепного конвейера и распиливают гигантской циркулярной пилой. А потом выходит женщина в каске с палкой и трогает бревна. На лесопилке она самый высокооплачиваемый работник.,

Не понял. Что, настоящая «женщина с поленом»?

Ну, она трогает бревна, что-то помечает в своей тетради и получает за это солидные деньги. Потом бревно спускают по покатам, и пильщик забирает его гидравлическим погрузчиком. На пульте перед пильщиком восемь или десять рычагов. Пильщик пропускает бревно через ленточную пилу. У нее вертикальный ход где-то сорок футов, сталь четверть дюйма толщиной, и, когда бревно — а сколько такое гигантское бревно весит? — швыряют в

эту огромную пилу, она даже не вздрагивает. Она такая острая и быстрая, что режет бревно, как масло. Пильщик делает доски определенного размера и формы. Именно поэтому той даме больше всех платят: она составляет схему для пильщика, она с самого начала знает, сколько досок получится из бревна.

Через два месяца после того, как мы туда приехали, старую лесопилку снесли. Построили новую, с маленькими шустрыми станочками, которые могут работать только с двадцатичетырехдюймовым бревном. Но все-таки здорово, что мы успели там поснимать внутри и снаружи, и потом всегда использовали эти кадры — полотно пилы и все такое. Я сначала не собирался снимать там для титров, но потом эти кадры стали их неотъемлемой частью.

Судя по всему, вы провели там немало времени. Какие У вас сложились отношения с местными жителями?

Они были счастливы. Есть история о закусочной «Дабл-Р». Раньше шоссе проходило через город, и поэтому дела у хозяйки шли неплохо. Потом построили объездную трассу, и посетителей не стало. Хозяйка — кажется, ее звали Пегги — пекла от силы шесть пирогов в день, когда мы туда приехали. Теперь, после «Твин-Пикс», она печет шестьдесят пирогов в день. Туда потянулись автобусы с туристами из Германии, Японии, отовсюду — и все там обедают, а потом пьют кофе с вишневым пирогом. Теперь это достопримечательность, и, наверное, навсегда.

То есть городок Сноквалми до сих пор зарабатывает на «Твин-Пикс»?

Да. У них там каждое лето проходит фестиваль «Твин-Пикс», но думаю, сейчас бизнес у Пегги опять прозябает. Надеюсь, туристы это место не забудут. А Пегги и правда замечательная. И пироги у нее великолепные! Невообразимо вкусные.

Как выглядело ваше партнерство с Марком, когда начались съемки? Кто в чем был силен?

Марк на самом деле меня хорошо дополняет, а вот в чем точно, не могу сказать. Он очень умный — и это меня дополняет! Он образован в тех областях, в которых я не силен. Он всегда понимал, что я говорю. Возможно, он помог мне вернуться в более реальный мир.

Сколько линий в «Твин-Пикс» были прописаны заранее? Было ли у вас четкое понимание того, как они должны развиваться?

Да. На телевидении у них для всего особые названия. Истории они называют «арками»: к чему все идет, кто что сделает и так далее. Поэтому надо иметь план. И мы написали им эти «арки», но в самых общих чертах. Самое интересное, конечно, заполнять пробелы. Но руководству достаточно «арок».

Я думаю, имеет смысл остановиться на том, как в «Твин-Пикс» прочувствовано само место. В большинстве американских сериалов нет ничего похожего на ощущение места, хотя их названия часто происходят от конкретных городов и улиц.

Ну да. Я представлял себе место среди лесов, и это важно. Леса были таинственными территориями с незапамятных времен. Так они и стали у меня в воображении персонажами. Уже потом мы придумали других героев. Когда начинаешь заселять территорию, одно тянет за собой другое — и вот уже у тебя получается в некотором роде общество. Ты их всех знаешь, понимаешь, на что каждый из них способен, как они могут попасть в беду и как по ним может ударить их прошлое. Вот так перед тобой открывается широкое поле деятельности.

В Северо-Западе есть нечто уникальное. Меня всегда удивляло, как люди из других уголков земли восприняли это место. Что-то такое все они сразу почувствовали, оценили и на самом деле поняли. Невероятно.

Может, потому, что место такое необычное?

Может быть. А может, раз оно такое необычное, никто о нем и знать бы ничего не хотел! *(Смеется.)* Это загадка. Почему японцы так подсели на «Твин-Пикс»? Или немцы, или австралийцы? Что-то там схвачено.

Во многих отношениях сериал пошел наперекор всем телевизионным стандартам.

Да, но мы об этом не думали. Если что-то делаешь, только чтобы отличиться, ничего не получится. Мы просто реализовывали свои идеи. Могло получиться и так, что и из пилота, и из семи эпизодов ничего не получилось бы.

По Европе гуляла полнометражная версия пилотного эпизода на видео, в ней было больше подсказок, кто же убил Лору Палмер, потому что были добавлены сцены с Убийцей Бобом, который в сериале появляется только в третьем эпизоде. Почему вы сделали несколько вариантов? Вы ведь рисковали раскрыть загадку в самом начале.

Нам сказали, что так надо. Эй-би-си даст определенную сумму на пилот или, скажем, на эпизод, но, не знаю почему, они не дадут столько, сколько нужно; у них там какие-то свои нормы. Таким образом, у вас дефицит — и тогда приходит соинвестор и вносит оставшуюся сумму, это совсем небольшие деньги. По сути, это мошенничество. Они вкладывают смехотворную сумму, и им достаются права на мировой прокат. Если ты умный, то никогда на это не согласишься и просто сделаешь все на деньги Эй-би-си. Будь реалистом! Но нас тогда уговорили: мол, всегда так делается.

А потом уже в процессе мне сказали еще кое-что. Они и раньше говорили, только я не слушал. Но они стали говорить все громче и громче, пока наконец во весь голос не прозвучало: «Вы должны снять второй вариант финала. Должен быть финал для иностранных рынков». Я всегда думал, что пошлю их подальше. Многие просто приляпывают какую-нибудь ерунду — но разве так можно? Если под твоим именем выходит фильм, это должен быть фильм.

На съемки пилота у нас было всего двадцать четыре дня. Было очень холодно. Вы даже представить себе не можете, как холодно! Я пошел в магазин для альпинистов, и мне там сказали: «У этих штанов куча сертификатов, можно на Эверест ходить». Ну я и набрал: дождевики, ботинки — самые новые, самые навороченные. Когда все это наденешь, ходить почти невозможно. И все равно по ночам мы жутко мерзли. Было невероятно холодно! Ты устал, ночная смена, зуб на зуб не попадает, практически не двигаешься. Сидишь и все. А там еще и влажно: мороз до костей пробирает, так что поджилки дрожат. Мы там все чуть с ума не сошли.

Правда ли, что Убийцу Боба, которого сыграл Фрэнк Сильва, придумали уже во время съемок? Его ведь не было в синопсисе, который вы представляли Эй-би-си?

Не было. Фрэнк Сильва работал декоратором. Мы снимали сцену в спальне Лоры Палмер, Фрэнк занимался там своим делом: переставлял мебель. И вот он тащит комод и перегораживает им дверь. Фрэнк внутри, остальные все снаружи, и кто-то, не помню кто, говорит: «Фрэнк, не запирайся в комнате». И тут — БИНГО! — меня осенило. Я спрашиваю: «Фрэнк, ты актер? — «Да». — «Хочешь роль в фильме?» — «Да!» — «Она у тебя есть!» Он интересуется: «А что делать-то?» — «Пока не знаю, но роль твоя».

Что именно вам привиделось?

Четкой идеи у меня не было, но что-то промелькнуло. Нам нужно было снять обычную круговую панораму комнаты Лоры. Ее предполагалось использовать как часть воспоминаний матери Лоры о том, что происходило той ночью. Мы сняли две обычные панорамы, а потом я сказал: «Фрэнк, встань на колени за кроватью, положи руки на бортики и замри. Смотри на эту метку, не двигайся, не моргай. Просто смотри». И мы в точности повторили панораму: с той же скоростью, все точно так же. Было даже как-то страшно, потому что было непонятно, к чему это приведет.

А к чему это привело?

Ночь, мы снимаем внизу в гостиной. Если правильно помню,

мы уже заканчиваем с домом Палмеров. Грейс Забриски сидит на диванчике и курит, и сейчас у нее появятся все эти мысли. Она грустит, она измучена, и она думает. И вот она должна что-то увидеть. Мы уже сняли, как под горой кто-то находит кулон с сердечком. Именно это она, вероятно, должна увидеть. И вот она сидит с прямой спиной, оператор на полу — он должен провести быструю вертикальную панораму, когда Грейс подскочит и вскрикнет. И вот — РРАЗ! — он панорамирует, она фантастически вскрикивает, как она умеет. «Прекрасно!» А оператор говорит: «Плохо». Я спрашиваю, что не так, он отвечает: «Отражение в зеркале». Я кричу: «Всем стоять! Покажи». Смотрю в камеру, и кто же там отражается? Фрэнк у нижней кромки старого зеркала! И я сказал: «Гениально!» — хотя на тот момент еще понятия не имел, что все это значит.

Появление Убийцы Боба стало определяющим и для сюжета, и, что более важно, для необычной и опасной атмосферы «Твин-Пикс». Как эти «случайности» в конце концов удалось интегрировать в пилот и в сериал?

Я уже точно не помню последовательности событий, но у нас в пилоте был однорукий персонаж, Майк. Это был своего рода оммаж «Беглецу». Этот персонаж должен был только проехать в лифте и выйти. Больше ничего. Но случилось так, что на эту роль я заполучил величайшего актера и человека. У него только одна рука, так что само собой вышло, что ему досталась эта халтур-ка, но это оказался великий актер и великий человек! Я все время обо всем этом думал, и однажды по пути на работу придумал и записал: «Маг жаждет видеть сквозь тьму того, что завтра станет прошлым. Поет между двумя мирами: „Огонь, иди за мной"». В тот день мы снимали в больнице; по плану надо было сделать много мелочей для финала. Продвигались очень медленно. Приезжают Купер и Трумэн и видят Майка, и он все это говорит почти в полной темноте. У него оказался просто фантастический голос! Мог ведь быть голос какого-нибудь Микки Мауса, но тут мне повезло! Вот так и появился сюжет с Убийцей Бобом.

Для общего ощущения от сериала чрезвычайно важен еще один персонаж из потустороннего мира — Человек Из Другого Места. Его появление в городке при лесопилке, где произошло загадочное убийство, наводит ужас. Ога-куда этот герой или символ?

Я встретился с Майком Андерсоном в 1987 году, когда в очередной раз готовился к запуску «Ронни-ракеты». Я видел короткометражный фильм с Майком и считал, что он как раз подходит на роль Ронни. Я встретился с ним «У Макгу», в центре Нью-Йорка, он пришел весь в золоте: золотые туфли, золотые штаны, куртка тоже золотая. Думаю, за ним еще телега с золотом

ехала. *(Смеется.)* Как это часто бывает, «Ронни-ракету» так и не запустили. И вот через несколько лет я заканчиваю пилот для «Твин-Пикс». Мы клеили альтернативный финал для иностранной версии в нескольких монтажных в лаборатории CFI в Лос-Анджелесе — работали с материалом, который для финала сняли в Сиэтле. Не все получалось, как хотелось бы. Однажды, в 6:37 вечера, как сейчас помню, было очень жарко. Мы с Дуэйном Данхэмом и с его помощником Брайаном Берданом собирались домой. Мы были на парковке, и я опирался на машину — на очень горячую машину. Мои руки лежали на раскаленном металле крыши. В голову мне пришла сцена в Красной Комнате. Там был малыш Майк, который произносил слова задом наперед. Я сказал Дуэйну, что у меня есть идея, которая должна ему понравиться, но я пока не могу рассказать о ней. Всю оставшуюся часть ночи я думал только о Красной Комнате.

Больше всего в сцене его первого появления во сне Лейла Купера поражает то, что она вся снята задом наперед. Как так вышло?

В 1971 году я попросил Алана Сплета записать, как я говорю: «Я хочу карандаш», — и запустить задом наперед. Я выучил, как это звучит, и Ал записал «обратную» версию. Ее опять перевернули, и получилась вроде бы нормальная фраза, только очень странная и прекрасная. Я собирался использовать эту технику в «Голове-ластик» в сцене на карандашном заводе, но ее так и не сняли. Когда мне в голову пришла Красная Комната, я, наверное, вспомнил и об этой идее. Потом я решил, что видео тоже будет задом наперед. Эта история с Красной Комнатой доставила мне такое удовольствие, какое я больше никогда во время съемок не получал, да и результат меня порадовал. Она предназначалась для альтернативного варианта пилота, для европейской версии, но ее отголоски разбросаны по всему сериалу.

Если Убийца Боб и Человек Из Другого Места были добавлены позже, то на Эй-би-си вы сказали, что Лору убил Лиланд Палмер?

Мы никогда никому не говорили, кто убийца. Боб, Майк — никому бы в голову не пришло, да и нам тоже.

Но в полнометражной версии речь идет о Бобе, еще до всякого сериала, так что те, кто посмотрел ее, все же кое-что знали.

Да, но там возникает ощущение финала, который может быть никак не связан с дальнейшим сюжетом. Я не так давно пересматривал. Там все очень быстро происходит и еще ничего не было особо продумано, были лишь какие-то отметки на будущее.

В пилотном выпуске много плачут. Заместитель шерифа Энди Бренан плачет, когда пытается фотографировать тело Лоры для полицейского отчета; родители Лоры истово и долго плачут; в

школе плачут директор и одноклассники Лоры. Похоже, вам нравятся слезы?

Да, пожалуй, я знаток этого дела. Девчонки плачут, мужчины плачут, женщины не отстают: сплошные слезы. Это действует, если плакать искренне. Заразительно, как зевота. Вот Энди. Он мужчина — и плачет. Плачущие полицейские, знаете ли, редкость. Я думаю, это пошло от Роя Орбисона! Нет. Здесь это нечто фундаментальное и высвобождающее. Когда кто-то не может договорить остаток фразы, слова застревают в горле, ты тоже не можешь удержаться. Всем знакомо это чувство, и с ним невозможно справиться.

Маленькая загадка. Человек Из Другого Места (Майкл Андерсон) танцует задом наперед в «Твин-Пикс» (1989)

Сплошные слезы. Сара Палмер (Грейс Забриски) узнает о смерти дочери в «Твин-Пикс» (1989)

Сара Палмер звонит мужу Лиланду в тот момент, когда к нему приближается шериф Трумэн, и он осознает, что произошло с его дочерью. Эта сцена двойного страдания по телефону невыносимо отсрочивает боль. Насколько это было связано с подгонкой к формату телесериала?

Это не было подгонкой. Это наблюдение за двумя людьми, которые осознают нечто ужасное. Это происходит во времени, последовательно. Зрители уже знают гораздо больше, чем персонажи. Это огромная боль. Вы видите их обоих в разных местах, вы видите, как приближается горе, когда подъезжает машина шерифа Трумэна.

Вскоре подобная сцена повторяется, когда наступает цепная реакция от опустевшего места за Лориной партой. Входит полицейский, одноклассники оглядываются друг на друга, под окнами девочка бежит по лужайке и кричит, и начинается безудержный плач....

Точно. Ведь такие вещи происходят и в жизни. Разум, как следователь, складывает из фрагментов целое и делает вывод. И как только ясность обретена, все кончено. Насовсем. Здесь опять же аудитория знает больше, чем персонажи. Таким образом, к зрительскому взгляду добавляется это знание. Как в случае с пустой партой в классе.

Развивался ли образ специального агента Дейла Купера во время съемок сериала или все было определено заранее?

Определено заранее. Кайл родился для этой роли.

Много ли Кайлу приходилось работать над ролью, много ли он внес в сериал вообще?

Кайл — любитель маленьких гаджетов. Вроде каких-нибудь особенных зажигалок или ножей, например складных ножей с отверткой и еще чем-нибудь. Он мне однажды подарил что-то типа кремня и то, чем по нему бить, чтобы добыть огонь. Еще он корчит забавные детские рожицы, когда остается один. И все эти его черты очень подходили для Купера. Так что просто будучи Кайлом, он много вложил в Купера.

Но есть и другая сторона Кайла, которая борется с Купером. Я не говорю, что он не был Купером, когда с ним работали другие режиссеры, но иногда мне приходилось его пинать, чтобы он переключился. У него все уже внутри, но иногда он может расслабиться или впасть в серьезность, и уходит эта свойственная Куперу энергия, живость, искорка. За этим приходится следить, потому что в Кайле много непохожего на Купера. Это как в скульптуре: отсекаешь лишнее, пока не получится фигура.

Сначала кажется, что он нормальный парень — может чуть необычный, — и все идет гладко до третьего эпизода у когда он в лесу начинает проповедовать полицейским дзен. Тут начинаешь понимать, насколько он чокнутый. Откуда все это взялось?

Я был в Голливуде, когда туда приезжал далай-лама. Меня так взбудоражил его рассказ о бедствиях тибетцев, что я сказал Марку: «Мы должны что-нибудь сделать». Вся эта сцена появилась из-за моей встречи с далай-ламой! Кроме того, она добавила еще один пласт к характеру Купера.

В то время Купер казался единственным в своем роде детективом, который опирается и на разум, и на тело, и, что особенно важно, на интуицию.

На интуицию, да. Он и правда очень интуитивный детектив.

И только потом становится ясно, почему надо было действовать именно так.

Да. Оно росло и развивалось, но потом случились другие вещи — в связи с необходимостью расследовать убийство. Таким образом, пока росток креп, в почву попал яд, так что гибель растения была лишь вопросом времени.

В сериале часто стирается грань между тем, что внутри, и тем, что снаружи. Во всех интерьерах много необработанного дерева; на столах лежат оленьи головы, Вигвам с красными занавесями прячется в глубине леса и так далее. Когда Лиланд сознается / сознает, что убил собственную дочь, в комнате идет

дождь. Так и было задумано?

Едва ли. Все эти внутри / снаружи... Я еще никогда так не говорил, но это — то, про что для меня и все кино, и вся жизнь.

Внутри и снаружи.
Шериф Гарри С.Трумэн (Майкл Онткин) и специальный агент Дейл Купер (Кайл Маклохлан) вот-вот откроют очередной аспект тайной жизни Лоры Палмер в «Твин-Пикс» (1989)

Можете что-нибудь рассказать про эпизод в конце третьей серии, когда Лора приходит во сне к Куперу и говорит, кто ее убил. Мы не слышим, я Купер слышит. А уже в начале четвертой серии он это забывает.

Это завлекающий маневр для следующей серии и при этом ложный след. У всех же есть подобный опыт пьяного разговора на сон грядущий. В какой-то момент кажется, что ты что-то понял. А на следующее утро либо понимаешь, что это абсурд, либо забываешь напрочь, либо и то и другое. В принципе, я почти всему могу найти рациональное истолкование, но вообще я не знаю, почему так случилось. Впустить нечто загадочное и дразнящее — вот на что это было похоже.

В сериале есть два постоянно повторяющихся плана, очень выразительных, — вероятно, как раз из-за повторов: ветер в кронах деревьев и светофоры, раскачивающиеся на ветру. Как возникли эти образы?

На пересечении Сиарквуд и Двадцать первой Лора в последний раз видела Джеймса — или Джеймс в последний раз видел Лору. Светофоры висят именно там. Их нельзя жестко закрепить из-за снега и перепада температур. Так что они реют на ветру, и это становится важным. Потом они опять появляются, когда Купер говорит, что все убийства произошли ночью. А ты видишь красный свет или как желтый, раскачиваясь, переключается на красный, и что-то ощущаешь. А потом это стало как вентилятор перед комнатой Лоры — что-то необычное и пугающее.

Джеймс интересен тем, что он байкер, а все байкеры в этом городе, кажется, постоянно тусуются в придорожном ресторане и слушают красивые, меланхоличные песни ангелоподобной Джули Круз — а не откусывают цыплячьи головы!

Правильно! Идея в том, что байкеры в Твин-Пикс были интеллектуалами, битниками. Обыватели слушали совсем другую музыку в других местах. А это была высокоинтеллектуальная банда байкеров. *(Смеется.)*

В то время ваши отношения с Анджело Бадаламенти, кажется, бурлили и кипели. Мир, который вы хотели создать с Марком Фростом, невозможно представить без этой музыки.

Кипели, это точно. К тому моменту мы уже написали «Падение» и я пошел в студию-офис Анджело, чтобы сделать «Тему Лоры». Он меня спрашивает: «Скажи мне, что ты хочешь». Я отвечаю, что сам не уверен. Начинаю рассказывать, он принимается писать и наигрывать. Пилотный эпизод был уже снят, так что у нас была картинка для работы. Не помню точно, как все было; помню, как сказал: «Давай нагнетай!» Ну, Анджело и стал нагнетать, и то, что он написал, показалось мне таким прекрасным, что я заплакал! Он на меня посмотрел и говорит: «Ты что, дурак?» А я отвечаю: «Анджело, это так прекрасно! Не могу выразить». Он даже смутился. Потом он повторял иногда: «Знаешь, Дэвид, я тебе доверяю, но, по-моему, тогда получилось не так прекрасно, как ты говоришь». Эту мелодию он так и не почувствовал, не считал ее классной.

В повествовательном аспекте музыка тоже очень важна. Стоит Джули Круз запеть, как обязательно что-нибудь случается. Как будто музыка создает события или некие смыслы — например, когда появляется Великан и говорит Куперу, что «опять началось».

Песни написаны раньше съемок этой сцены, так что там была пара песен и много случайностей. На площадке в этот день работали Купер с Трумэном и Женщина С Поленом, еще звучали песни Джули. У Бобби Бриггса был выходной, но он зашел на студию что-то взять. Мы готовились снимать сцену, и я говорю:

«Бобби, ты нам здесь нужен». Он согласился: «Хорошо, здорово. А что мне делать?» — «Просто сиди здесь». И вдруг нахлынули эмоции, всех просто сразила грусть. Что-то случилось. Вы бы это сами почувствовали, сто процентов. Такая грусть заполнила всю комнату.

Донна начинает плакать. Купер это видит — только он один все видит. Может, еще Женщина С Поленом. И вот ломается Бобби. Видно, что Донна это почувствовала, на нее подействовала такая абстрактная вещь. И момент, когда Бобби погрустнел и почувствовал это настроение, был для меня самым важным. А ведь его там даже быть не должно было. Это меня очень порадовало, ведь если люди не остаются безучастными, значит, что-то на самом деле происходит.

Расскажите о подборе актеров для сериала. Один весьма специфический элемент, как мне кажется, — это присутствие актеров, которых многие помнят с детства и которых вы практически спасли от выхода на пенсию, лиц из прошлого, явившихся с определенным «багажом». Расс Тэмблину например.

Ну, Деннис Хоппер устроил мне день рождения и там познакомил с Рассом Тэмблином. Расс говорит: «Мы должны сделать что-нибудь вместе», а я отвечаю: «Знаете, Расс, я вас увидел, и я сделаю». Таким образом, я его держал в голове. Имя Ричарда Бимера возникло, потому что он друг Джоанны Рэй, директора по кастингу, и неожиданно все сложилось в его пользу. Еще было много никому не известных людей, но когда с ними встречаешься и говоришь, то вскоре понимаешь: это то, что нужно. Причем дело не только в том, что люди подходят, — когда ты видишь их лица, смотришь, как они говорят, ты сразу же меняешь какие-то сюжетные линии, начинаешь приспосабливать под них, опираясь на то, что они привносят.

Дело ведь не в том, чтобы спасти чью-то карьеру. Это странный процесс. Джоанна знает ужасно много людей. Это же общее место, но важно, чтобы роль досталась правильному человеку, от этого все зависит. Иногда на роль пробуются сразу несколько актеров, которые вполне могли бы сыграть, но ты продолжаешь пробы, пока не почувствуешь, что нашел именно того, кого *видишь* в каждой сцене, и ты благодарен ему за это. Так много имен всплывает. Перебираешь их в голове, примеряешь к каждой сцене, выбираешь кого-то — и не подходит; отличный человек, но, увы, не то.

Предположу, что определяющим был выбор Лоры Палмер. Она должна подходить абсолютно, потому что все вращается вокруг нее. И в то же время она по большей части покойница! Отсутствующий центр.

Правильно. Тут мы исходили из фотографии. Мы знали, что будем снимать в Сиэтле, и, раз уж у девушки нет никаких реплик и вообще она мертвая, мы не собирались брать кого-то из Лос-Анджелеса, снимать ей жилье, платить суточные и так далее ради того, чтобы она сыграла труп. Поэтому она должна была быть из Сиэтла. Я отсмотрел много, очень-очень много фотографий — и бинго! Я нашел лицо, которое, как мне показалось, подходит. Так к нам пришла Шерил Ли, но она была не очень-то похожа на свою фотографию. С некоторыми людьми так бывает: видишь фото, и вроде как грёза появляется, а когда видишь живьем, она рассеивается. Но греза была еще жива, поэтому я начал рассказывать ей, что покрашу ее серой краской и она будет трупом на берегу. Она сказала: «Хорошо». Позже она призналась, что сильно нервничала и ничего не могла делать. При этом никто — ни Марк, ни я — не догадывались, что она может играть и что роль трупа окажется такой важной. Мы не знали, каким важным было это маленькое решение.

Как она реагировала на предложенную роль?

Когда мы снимали сцену с ней, было очень холодно — в смысле, было вообще невыносимо. А она там лежала, и мы время от времени посылали ее за огромное бревно, где были одеяла и обогреватели. То есть ей надо было идти пятнадцать футов до теплой палатки, прогреть косточки, а потом идти обратно сниматься. Она держалась молодцом. И вот она снимается один день, а потом уезжает. Но незримо она присутствовала в каждой сцене.

Вот этот лик, что целый сериал погнал в эфир. Мертвая Лора Палмер (Шерил Ли) в полиэтиленовой

упаковке. «Твин-Пикс» (1989)

В какой момент стало ясно, что она может сыграть и роль кузины главной героини, Мэдди?

Она сыграла в еще одной сцене — в пикнике с Донной, который снимали на видео, — эта сцена все и решила. Я сказал, «Боже! У нее, значит, и внешность, и способности». Она хотела быть актрисой, жила в Сиэтле и готова была работать. Но все решила эта сцена. Эта маленькая сцена с танцем.

В некотором роде эта роль сделала ей имя. Как Кайла сделал агент Дейл Купер, а Фрэнка Сильву — Убийца Боб.

Да. Это обоюдоострая штука. Я уверен, что само по себе это никого не отпугнет. Это происходит потом, если роль получилась. Никакого отношения к таланту это не имеет, это судьба.

А что остальные относительно неизвестные исполнители?

Ну, там про каждого была целая история. Вот Энди. Я собирался попасть на этот концерт в честь Роя Орбисона, в Театре Фокс. Обычно я не езжу на такси, но тут я сказал себе, что должен взять машину, потому что там будет столпотворение, и мне нужно будет просто встать и войти. Я вызвал машину, и водителем оказался Энди. Он меня довез и сказал: «Когда вы выйдете, я буду стоять тут». Так и получилось. Он повез меня домой, мы разговорились, он сказал, что он актер — как все в Лос-Анджелесе, да? А я на него смотрю — у нас как раз шли актерские пробы на пилот — и думаю: «Матерь божья!» Я ему сказал: «Позвони Джоанне Рэй», а Джоанне сказал, чтобы они с Марком посмотрели этого парня, потому что я думаю, это ровно то, что нужно для Энди. Круто, когда вот так удается кого-то найти.

Меня поразило, насколько совпадает сцена, в которой обнаруживают тело Лоры, с *фильмом Тима Хантера «На берегу реки». А потом выяснилось, что он один из режиссеров сериала. Как он оказался на проекте?*

Мир тесен. Мы вместе ходили в фильмофонд при Американском киноинституте. Он показал мне все свои ранние фильмы — абсолютно обалденные! Он бредил этими девушками, *Shangri-las!* Он снимал фильмы, такие продвинутые, и я думал, что он еще всем покажет. Я всегда был его поклонником.

Как вы подбирали остальных режиссеров? Это же такая тонкая штука, надо быть осторожным.

Да, и это для них тяжело, потому что надо подчиняться правилам, которые придумали без них. И мы с Марком знали эти правила, как никто другой. То есть опять же каждый раз

приходится притираться. Люди получали сценарий, беседовали с кем-то из нас или с обоими, потом уходили. А после этого я уже смотрел, что они наснимали, на этапе монтажа звука. Если что-то было совсем не так, еще было время исправить. Но я не припомню, чтобы нам приходилось этим заниматься. С Калебом Дешанелем и Тимом я был знаком еще по Центру. Дайан Китон я немного знал, других нам, понятно, рекомендовали, и мы отсматривали их работы.

Вы ставили пилот и некоторые ключевые серии. Как вы выбирали серии, которые будете делать сами?

Я просто брал те, которые не мог не сделать. Я знал, что хочу делать серию с Лиландом / Бобом. И парочку других. И еще я хотел поставить самую последнюю *(смеется)* и самую первую! И все, которые между! *(Смеется.)*

Как вам давалась работа в рамках телевидения — с его ограничениями и требованиями? Я имею в виду телевидение как форму и как институцию.

Мощь большинства фильмов в том, что изображение большое, звук громкий, а реальность приукрашена. На ТВ звук никуда не годится, и сила воздействия у телевидения не та. Стоит чуть скосить глаза или повернуть голову, и вы видите тумбу под телевизором, ковер, какую-нибудь бумажку, на которой что-то написано, какой-нибудь дурацкий тостер или еще что-нибудь. И вы в момент «вываливаетесь» из картинки. В кинотеатре на большом экране с правильным звуком даже самый паршивый фильм выглядит мощно. Например, как бы я ни сводил звук, чтобы я ни делал, по телевизору он все равно звучит скверно. У нас были отличные звукооператоры, они упорно трудились над тем, чтобы сдвинуть эту проблему с мертвой точки. Но рекламные вставки всегда были на десять децибел громче, всегда шли с помпой! Вы только подумайте: они прерывают показ, люди привыкли, что за двенадцатиминутным кусочком следует реклама, потом опять двенадцатиминутный кусочек, потом — опять реклама. А ролики рекламные ну очень, очень громкие, и народ на них по-любому звук выключает. Да я бы просто вырубил телевизор! А они что делают? Они крутят все с этой рекламой! Я вообще не понимаю, как что-то может работать с этими роликами, такими вредоносными. Но это глас вопиющего в пустыне.

Мы на грани нового прорыва, телекартинка вот-вот качественно изменится, чтобы к людям домой приходили прекрасные образы, но боюсь, что какая-то горстка поганцев это все испохабит. Ты можешь предложить людям прямо из дому отправиться в мир снов, но, оказывается, телевизор существует

только для того, чтобы продавать. Маленький аппарат для продажи. На Эй-би-си было много славных людей, но мне до сих пор кажется: то, на основании чего они принимали решения, не имело ничего общего с нашим проектом. И я думаю, что это неправильно. Кино у них в планах на самом последнем месте.

Вы же снимали сериал на 35 мм и монтировали на пленке — вас, что, не очень-то заботило, куда это все пойдет?

Да нет уж, заботило. Потому что если о таких вещах не думаешь, то обрекаешь себя на страдания. Мы сводили звук под большую проекцию, а потом смотрели на маленьком телевизоре с маленькими колоночками. Когда видишь, что телик трясется, понимаешь, что надо убирать басы. Окончательный микс делался для телевизора, потому что показывать все это будут по телевизору. Если этого не делать, у людей в домах будут твориться странные вещи и все пойдет совсем не так, как ты хотел.

Какие еще были особенности производства: например, пришлось ли вам идти на компромиссы в связи с цветокоррекцией?

Нет, но если волшебным образом посетить двести домов, где по телевизору идет «Твин-Пикс», то увидишь двести вариантов цветокоррекции. Сигнал-то поступает, но у всех по-разному выставлены и цвет, и яркость. Некоторые яркость убирают так, что темных сцен не видно вовсе, или, наоборот, так задирают, что все серое, все заснеженное, все распадается на фрагменты. Это ужасный в техническом плане жанр, просто сердце разрывается, потому что знаешь, как все это может выглядеть. Я жду появления широкоэкранных телевизоров, которые могли бы показывать не только 1:1,33, но и другие форматы: когда картинка каширована, телевизор просто переключается в другой режим. Оптоволокно позволяет многое, в том числе и красивую картинку.

Зная, что вам нравится широкоэкранное изображение, предположу, что вы шли на компромисс, работая с телевизионной рамкой.

Я снял «Твин-Пикс: Огонь, иди за мной» и «Голову-ластик» каше 1:1,85. Но остальное — синемаскоп. Мне так больше нравится. Снимать труднее — не такая быстрая оптика, так что там есть маленькие компромиссы, но это великое соотношение! Невероятное. Это соотношение сторон прямоугольника. Ты можешь получать приятные сюрпризы, выстраивая композицию кадра в этом формате. На самом деле, когда один человек в кадре лежит, другой стоит, получается грубовато. Но если оба лежат! Было бы здорово, чтобы формат кадра менялся по ходу дела.

Вас, должно быть, поразило у как много зрителей смотрели «Твин-Пикс», по сравнению с размером киноаудитории. Для вас это

что-нибудь значит?

Эти цифры берут бог весть откуда, никогда не поймешь, правда ли это. Нужно сразу же во всем сомневаться. Но все равно это больше народу, чем ходят на мои фильмы в кино. То, что сериал нашел отклик у стольких людей, для меня стало неожиданностью. Действительно приятной неожиданностью.

Эй-би-си хорошо продвигали сериал на рынке?

Маркетинг важен, но я больше верю в судьбу. Люди должны сделать все от них зависящее в маркетинге, но бывает же, что промокампания гигантская, а фильм все равно оказывается провальным. У фильма (или у телепрограммы) есть свой запах. О фильме идет какая-то молва. Не знаю, что это такое, но думаю, это важнее. Здесь мы имеем дело с предначертанием. Настало твое время просиять, типа того. Путь открыт, но рассчитывать на эти вещи нельзя. Время выхода «Твин-Пикс» и прочие обстоятельства были благоприятными. И сначала он дико попер. На удивление.

Как вы реагировали на такую внезапную и мощную популярность?

Приятно, когда людям действительно нравится, что ты делаешь, но в некотором смысле это как с любовью: люди достигают, ну, точки насыщения и влюбляются во что-то новое. Контролировать этот процесс ты не можешь, и это воспринимается как тупая боль. Не острая — скорее похоже на боль в сердце, а сердце ведь болит о том, что эра, в которую мы живем, символизируется картиной «Один дома». Художественные кинотеатры вымирают. На смену приходят многозальники в торговых центрах, где крутят какие-нибудь двенадцать картин, — это люди и смотрят. Телевидение опустило планку и сделало популярными определенные вещи: быстрый ритм, легковесность, закадровый смех, ну, и все.

Думаю, отчасти эта проблема возникает из-за того, что телеаудитория — это какая-то абстракция. Она совершенно невидима для тех, кто делает кино, тогда как в кинотеатр можно пойти и посмотреть, как люди берут билеты и рассаживаются, собираясь смотреть твой фильм.

Совершенно верно. И в кинотеатре обычно много народу. Помню, был такой человек, Джорж Ситон, если не ошибаюсь; он сделал несколько фильмов с братьями Маркс. Так вот у него был семинар в Американском киноинституте. Братья Маркс ездили по стране с гастролями и отрабатывали перед огромной аудиторией свою обычную программу. Так вот этот режиссер хронометрировал, когда народ смеялся, и обнаружил, что, куда бы они ни приезжали, тысячная аудитория всегда смеется над

одними и теми же шутками и смех длится четыре секунды. Тогда они смонтировали фильм так, чтобы каждый раз у зрителей было четыре секунды, чтобы отсмеяться, ну и темп, конечно, снизился. Тысячная аудитория может заполнить эти длинноты. А когда это в результате выходит на видео и ты смотришь дома, кажется, что все очень медленно. Вот такой извраг.

Приходилось ли вам при производстве сериала считаться с цензурными требованями — все-таки вы работали для телевидения, а там специфические критерии?

Да. В пилоте была одна реплика, в сцене, где пьяные Бобби с Майком едут к доктору Хейварду, отцу Донны. Майк выбрасывает в окно банку из-под пива, она приземляется где-то на мостовой, а потом он выходит из машины, и Бобби говорит: «Не давай этим *** себя ***». Редактор сказал, что эту реплику нужно заменить. Я не обратил внимания, и, когда мы снимали эту сцену, мне напомнили: «Дэвид, ты в курсе, что эти слова не годятся?» И я сказал: «Ох», и таким образом возникла реплика: «И чтобы никакого хрю-хрю от этих прелестных свинок». Тупо, конечно, но в целом сцена выиграла. Нестандартный ход.

Некоторые загончики меньше, чем участки, к которым вы привыкли. Участок маленький, меньше, чем обычно. Но внутри водятся приятные существа, ты с ними работаешь и получаешь от этого удовольствие. Я был удивлен, что для «Твин-Пикс» выделили такой обширный загон и что нам многое удалось сделать. Нам крайне редко говорили «так нельзя». Нам многое позволялось. Марк к тому времени уже поработал на удачном сериале, так что наш альянс для них ничем не правильным не отдавал и нам удалось немножечко попользоваться авторитетом.

Вы зашли довольно далеко с точки зрения того, что считается допустимым для телевизионной аудитории: убийство Мэдди Лиландом Палмером, например. В этой серии особенно много насилия, и вы решили ставить ее сами.

Ах да, с этой серией были сложности, потому что в разных странах разные цензурные требования. Тут так: насилие в девяти случаях из десяти прокатывает, а вот секс — любая мелочь, связанная с сексом, — наталкивается на стену. В «Твин-Пикс» было несколько очень странных историй, связанных с насилием, и они прокатили. Не вполне стандартные вещи проходят, но то, что они «не вполне стандартные», только делает их страшнее и тревожнее: это вещи, для которых у них нет наименований. Их нет в стоп-листе, поэтому они и прокатывают.

В лесном городишке Твин-Пикс, как и в «Синем бархате», все происходит за закрытыми дверями. Но тут появляется новый элемент: зло здесь имеет потустороннюю природу. Оно буквально

проникает извне.

Или это абстракция, принявшая людское обличье. Ничего нового в этом нет, но Боб был именно таким.

Боб часто появляется при дневном свете. Это напомнило мне фильм Джека Клейтона «Невинные» в котором покойная гувернантка появляется у озера при ярком свете солнца. Есть в этом что-то зловещее. Жуткое. Как будто призрак не желает знать свое место!

Ну да. Зловещее. Я думаю, потому, что ночью ты к чему-то такому готов. Все равно будет страшно, но днем-то ты думаешь, что при солнечном свете они являться не должны. Это как в фильме «Сияние»: мальчик едет на велосипеде, поворачивает за угол, и вот они! Ты знаешь, что их там в это время не должно быть.

Вы думаете, что появление Боба помогло в конечном счете отойти от чисто инцестуозного сюжета? Была такая обеспокоенность?

Нет, не было. О таких вещах беспокоишься, только когда начинаешь думать, что об этом потом скажут люди. Потому что ты на самом деле не знаешь, что они могут сказать. А когда начинаешь волноваться, можно на основании этого беспокойства напринимать много очень странных решений, ведь общаешься уже не со своим творением, а с этим беспокойством. Возникает паралич. Короче, фокус в том, чтобы перестать корчить из себя героя или дурака и просто пытаться проникнуть в тот мир.

И если тебе это удается и тебя удовлетворяют принятые тобою решения, ты переживешь любую бурю.

С Бобом важно то, что бедняга Лиланд остается, в общем-то, хорошим парнем. Он не ужасен, он одержим.

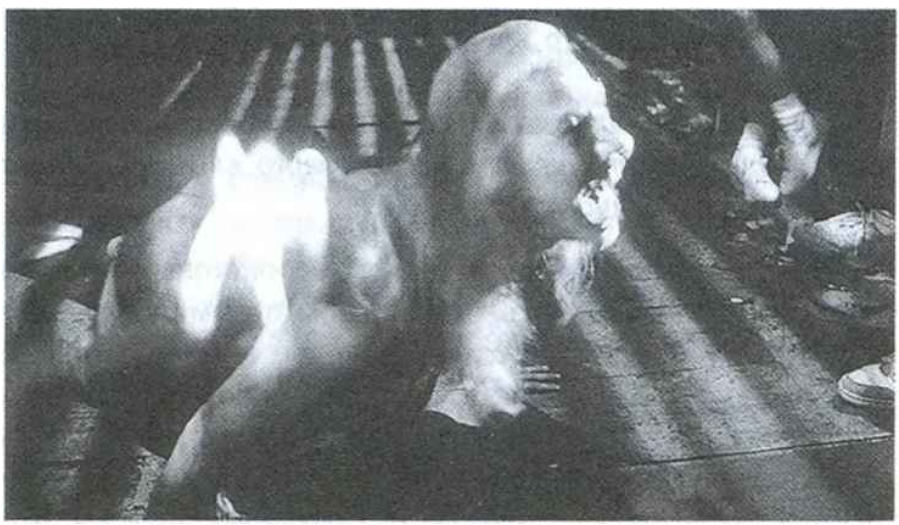
Он жертва. Человек, совершивший нечто плохое, вовсе не обязательно плох весь целиком. Просто некая проблема становится чересчур тяжкой. Люди всегда говорят: «Он был таким приятным соседом. Я не могу поверить, что он такое творил с этими детьми и со своей женой!» Всегда так.

Когда мы узнаем, что убийца Лиланд, это уже не кажется таким важным. К тому моменту уже ясно, что Боб, злая сила, управляет одержимым персонажем. Так что указать пальцем на Лиланда — еще не ответ.

Не ответ. В том-то и дело. Мы с Марком Фростом так все и задумывали. Когда мы представляли проект, то говорили, что это детектив, но детектив в конечном итоге отходит на задний план. Средний план отдан персонажам, за которыми мы следим из серии в серию. А на переднем плане — главные герои серии, которые появляются на этой неделе: их характеры мы исследуем.

Мы не собирались раскрывать убийство быстро.

Им это не понравилось. Очень не понравилось. И они заставили нас добраться до убийцы Лоры. На самом деле в этом не только они виноваты. Просто людей гложет этот червячок, им обязательно надо знать, кто убил Лору Палмер. Сидит в них и гложет. Одно тянуло за собой другое, давление росло, и детективная линия просто как фон уже не катила. По мере движения к разгадке — ускользающей разгадке — мы же и знакомились со всем населением Твин-Пикс, со всеми, кто окружал Лору, и видели, как все между собой были связаны. Но — не довелось. Просто не могло так сложиться. Слишком сильна потребность в отгадке. Но магическим ингредиентом была тайна. Она бы обеспечила «Твин-Пикс» куда более долгую жизнь.



Абстракция в людском обличье. Боб (Фрэнк Сильва) в «Твин-Пикс: Огонь, иди за мной» (1992)

С другой стороны, столь горячее желание получить отгадку свидетельствует о воздействии сериала на зрителей.

Да, но оно-то и убило всю затею.

То есть, по вашему замыслу, маску с Лиланда должны были сорвать много позже?

Много, много позже. И кто знает, как бы тогда все повернулось? Но было стремление — возможно, оно шло из подкорки — знать. Та же беда с сериалом «Беглец»: где этот однорукий? Тем не менее неделю за неделей они не спешат отвечать на этот вопрос, понимаете? И это прекрасно. Ты продолжаешь недоумевать: «Когда же они найдут этого парня и

все пойдет на лад?» Но это, понятно, уже конец.

Но в данном случае, раз убийца не из плоти и крови, история может длиться до бесконечности. Это отменяет развязку. Я вот лично считаю, что Твин-Пикс никуда не делся, просто в данный момент на него не направлена камера.

Верно. Это хороший подход. Я знаю тот мир и очень его люблю. Меня так и тянет туда вернуться. Боб был частью Твин-Пикс, которая могла жить дальше, с этим можно было много чего сделать.

Но вы-то с Марком всегда считали, что преступление совершил Лиланд?

Мы это знали, но даже шепотом об этом не говорили, пока работали. Мы старались вытеснить это из своего сознания. Потому что это не входило в круг наших текущих задач. Надо было делать много другого, нужно было пространство для решения других проблем. А эта так и была в подвешенном состоянии.

Многие думали, что убийцей Лоры был Бенджамин Хорн. И на той неделе, когда мы должны были снимать этот эпизод с Мэдди, мы в первый же день вызвали и Бенджамина, и Лиланда и сняли одно и то же — сначала с одним, потом с другим. Так что никто, даже съемочная группа, не знал, кто из них убийца, потому что мы снимали по-настоящему — с Убийцей Бобом и так далее. Я должен отдать должное Ричарду Бимеру, который великолепно тогда сработал, — он-то знал, что это не он. Ему мы сказали: «Мы собираемся снять эту сцену, но это не ты». Он работал по-настоящему, как будто это был он, но он знал правду.

Вы так изощрялись, потому что не хотели, чтобы ответ стал известен публике?

Да, иначе бы все в две секунды пронюхали, конечно.

Но фактически показанный эпизод снимал Тим Хантер, не так ли?

Нет. В моей серии становилось ясно, что Лиланд и Боб были вместе, что они связаны убийством Мэдди. А у Тима в серии Лиланда ловят и он умирает.

А Рэй Уайз, исполнитель роли Лиланда, все время знал?

Нет. Не знал, пока мы не сообщили ему в тот же день в офисе прямо перед тем, как снимать сцену убийства Мэдди.

К тому времени Купер стал похож на иерея, который отпустил Лиланду грехи. Он вообще не полицейский. А в следующем сезоне он опять меняется, становится более «нормальным ».

Во втором сезоне Купер перестал быть для меня на сто процентов Купером. У него эта фланелевая рубашечка появилась

и прочее. Может, кому-то это и нравилось. И ты говоришь себе: «С одной стороны, хорошо, а с другой стороны, жаль, потому что этот парень слишком похож на меня самого, он не может вызывать интерес или будить фантазию. Он должен быть особенным. Купер — это нечто особенное. Это необходимо». Если английская королева начинает повсюду разъезжать на «фольксвагене» или на чем-то таком, это будет неправильно. Должен быть «роллс-ройс». Нам нужен «роллс-ройс».

Почему в Купера в конце вселяется Боб? Похоже, эту битву он в итоге проиграл.

Да нет, на самом деле нет. Все дело в двойниках — это идея о двойственной природе каждого человека. Он на самом деле борется с самим собой. Зрители были всерьез расстроены таким финалом, что Боб вселился в Купера и Купер стал злым. Но мы же застряли на середине. Это был только конец второго сезона. Если бы сняли продолжение...

Правда ли, что во втором сезоне вы меньше внимания уделяли проекту, потому что уезжали снимать «Диких сердцем»?

Правда. Это началось... Во втором сезоне я как бы отстранился. Сама идея истории с продолжением мне нравится, но эти истории надо писать, каждую неделю нужно выдавать новую серию, и очень скоро разрыв сокращается и ты обнаруживаешь, что у тебя нет времени продумать все как следует и снять соответствующим образом. И новую серию уже совсем не хочется делать.

Вы были сильно огорчены, когда вернулись и увидели, куда движется «Твин-Пикс»?

Понимаете, я в связи с этим никого не осуждаю. Просто сложилось не так, как... Если бы мы с Марком работали вместе, все было бы по-другому. Но случилось иначе, поэтому что выросло, то выросло. Я ходил на несколько встреч со сценаристами, но если ты уже не там и утратил контроль... Это одна из самых горьких вещей в том, что касается телевидения. Может получиться хорошо, но ты сделал бы по-другому. Это подрывает веру в собственные силы.

Была ли написана последняя серия, когда вы вернулись?

Она была написана, но в тот момент, когда дело доходило до Красной Комнаты, там, как мне казалось, все было совершенно и абсолютно неправильно. И я поменял эту часть. Другие элементы касались завершения ранее начатых линий, так что их надо было как-то закончить. Но на этом этапе еще что-то как-то изменить с ними можно. Последняя серия мне очень нравится.

А в том сценарии, до того как вы внесли свои изменения, Купер превращался в Боба?

Нет. Но ведь он в Боба и не превращается. Только частично им становится. В нем как бы всегда живут два Купера, и одна из этих половин, которая вышла из Вигвама, одержима Бобом.

Кажется, вы собирали пресс-конференцию в поддержку продолжения сериала?

Ну, дело в том, что продюсеры с Эй-би-си изменили время показа. Когда «Твин-Пикс» стартовал, он выходил вечером по четвергам, и это было правильно. Его нужно было показывать вечером на неделе, потому что на следующий день люди обсуждали увиденное на работе. И это было здорово. Потом эфир перенесли на субботу, таким образом обсуждение откладывалось до понедельника, а это далековато. Суббота — вовсе не то же самое. Я сомневаюсь, чтобы телевизионное руководство так уж горело за какие-то свои проекты, — скорее они манипулируют сеткой в противовес каналам-конкурентам. Я не знаю даже, как говорить о том, что они сделали, потому что не вижу в этом никакого смысла. Я только знаю, что они все загубили, изменив время показа и заставив нас так рано объяснить, «кто убил Лору Палмер». Пресс-конференция созывалась, чтобы объяснить: субботний вечер не годится для показа, — и спросить, нельзя ли как-то на них подействовать, чтобы поставить сериал в более разумное время.

Зачем они это сделали? Может, просто рейтинг падал?

Да. С рейтингом вообще отдельный разговор. В систему Нильсона включено определенное количество телевизионных приемников, и никто ничего не хочет здесь менять, руководствуясь принципом «пока не сломано, нечего и чинить». Так что это не особенно точный показатель, и все это знают. Но рекламодателей это устраивает, руководство канала это устраивает, и они трясутся над этим, как над сокровищем. Но все это держится на абсурде. Цифры были плохие. Не ужасные, но плохие — потому что убийца Лоры Палмер уже был найден!

Расстраивались ли актеры, что приходится расставаться с любимой работой?

И да и нет. Хочется же, чтобы каждый на сто процентов отдавался работе. Некоторые так и делают. А не-которые нет. На втором сезоне становится понятно, кто есть кто. Популярность у сериала была такая, что для многих актеров следующим очевидным шагом была роль в кино. Они стремились туда и продолжали сниматься. Было понятно, что сериал стал для них обузой. А поскольку и в сериале они были заняты не все время, неудовлетворенность только росла и актеры начали убивать курицу, несущую золотые яйца. Они могли бы сниматься где-то еще, сохраняя при этом верность сериалу и выкладываясь на сто

процентов. Не хотелось бы никого обижать. Только говорить правду и никого не обидеть трудно. Да и кто знает, где правда? Помнишь ведь только то, что хочется помнить. До правды трудно добраться.

После «Твин-Пикс» заметно выросло количество сериалов о паранормальных явлениях, НЛО, разных странностях: появились, например, «Дикие пальмы», «Американская готика», «Секретные материалы». «Твин-Пикс», похоже, положил начало новому направлению.

Часто говорят, что у «Диких пальм» и «Твин-Пикс» есть что-то общее. По мне, так ни фига там общего нет. НИ ФИ-ГА! И во всех прочих слизанных с нас фильмах никаким «Твин-Пикс», на мой взгляд, даже и не пахло. Но многие сходство обнаруживают.

Но непосредственно перед «Твин-Пикс» подобные темы нечасто появлялись на телевидении и особой популярностью не пользовались. Если оглянуться, действительно кажется, что «Теин Пике» разбудил аппетит к подобной фактуре.

Может быть.

Когда вы сделали полнометражный фильм «Огонь, иди за мной», в прессе преобладала такая оценка, что, мол, это просто циничное паразитирование на популярности сериала. Почему вы стали снимать фильм?

В конце работы над сериалом мне стало грустно. Я никак не мог покинуть мир «Твин-Пикс». Я был влюблен в Лору Палмер, в ее противоречия: лучезарная на поверхности, внутренне она умирает. Мне хотелось видеть, как она живет, двигается, разговаривает. Я был влюблен в этот мир, я не довел эти отношения до конца. Однако фильм не был попыткой просто уцепиться за этот мир: мне казалось, что можно еще многое сделать. Но праздник уже прошел. Все было кончено. За год, пока я делал фильм, все изменилось. Так иногда бывает. Ну и ополчиться на кого-нибудь у нас любят. Это так естественно, с одной стороны. Со многими это случается.

«Огонь, иди за мной» был первым фильмом, который вы сделали для продюсерской компании СіВу-2000; у вас с ними был договор на три картины. Учитывая популярность сериала, запустить фильм было, наверное, просто.

Да. СіВу быстренько дала нам зеленый свет, и мы бросились работать. На сценарий, съемку, монтаж, запись звука и завершающие штрихи — на все про все ушло меньше года от подписания соглашения до премьеры в Каннах.

По ходу работы все было просто великолепно, если не считать мучений, которые во время всего съемочного периода доставляла мне грыжа. Я помню, как она лопнула. Я был с

Анджело, мы записывали для фильма песню «Верные приметы», и ощущение было довольно странное, потому что всю инструментальную часть мы уже записали, а дальше должен был идти такой рэп. И Анджело сказал: «Дай я попробую!» Мы с ним прошлись по тексту, потому что он хотел от меня каких-то пояснений. Поговорили немного, и он пошел в студию. Из Анджело мог бы выйти великий актер. Сложно петь на публике свободно, не смущаясь. И Анджело ожил в этой кабинке. Я сидел с инженером по имени Арти Полемус и смеялся так, что вдруг что-то взорвалось. Как будто лампочка лопнула у меня внутри, — и стенке желудка пришел конец.

Неблагоприятные отзывы прессы и зрителей о фильме были отчасти связаны с тем, что большая часть юмора из сериала — про кофе с пончиками и так далее — исчезла. Исчезли прелести, исчезли некоторые герои. Все, что осталось, была эта отчаянная...

Пытка. Да, это правда. Но тут снова вступают в игру ограничения — длительность фильма. Мы сняли много эпизодов, которые — для обычного фильма — чересчур отклонились и сбивали темп, отвлекали от основной истории. Мы даже думали, что хорошо было бы сделать когда-нибудь более длинную версию, включив в нее этот материал, потому что многих персонажей, которых не хватает в готовом фильме, мы на самом деле сняли. Они были частью картины, просто для основной истории оказались не обязательны.

То есть вы хотите сказать, что, если бы этот материал вошел в картину, она получилась бы не такой мрачной и гнетущей?

Она была бы не столь мрачной. На мой взгляд, она следует законам «Твин-Пикс». Какие-то забавные эпизоды пришлось убрать. Была, например, сцена с Джеком Нэнсом и Эдом — стариком, который погибнет в банке. Эд купил брус два на четыре дюйма, а теперь хочет его вернуть, потому что он не ровно два на четыре. Этому есть причина, и Джек вынужден это растолковывать! Такие дела. *(Смеется.)*

Возможно, проблема была в том, что фильм, посвященный последним семи днями жизни Лоры Палмер, напомнил зрителям, что в самом сердце истории «Твин-Пикс» был сюжет об инцесте и детоубийстве.

Может быть, и так. Для многих инцест — тема неприятная, наверное, потому, что они сами дома этим занимаются! *(Смеется.)* И ничего приятного в этом нет, понятное дело. Лора лишь одна из многих. Это ее восприятие данных обстоятельств. Одиночество, стыд, вина, смятение и опустошенность жертвы инцеста — об этом шла речь. И о терзаниях отца, о войне, которая в нем идет.

По мере того как прояснялась картина происходящего в доме Палмеров в последние дни перед убийством Лоры, я задумался о ее матери Саре — подозревала ли она мужа? Это как с женой Питера Сатклиффа, так называемого Йоркширского Потрошителя. Я уверен, многие подозревают, что она в какой-то момент все поняла, но ничего не сказала.

Ну, можно поставить себя на ее место. Она, может, и заметила — что-то, мол, в доме не так, но взгляд на этих вещах не задержался, потому что присматриваться вообще-то сложно. В доме есть и другие признаки — что-то тревожное, неопределенное, — просто ощущения. Ты что-то находишь, что-то видишь — и вроде как понимаешь. А потом уже их так много, что прятаться больше невозможно. И тогда возникает вопрос: а можешь ли ты что-нибудь с этим сделать. И это на самом деле непростая вещь, потому что, если ты что-нибудь сделаешь, а оно не получится — ведь неопровержимых доказательств нет, — ты можешь разозлить этого человека и станешь следующей жертвой! А может, ты вообще ошибся, и что тогда будет с этим человеком? Лучше, наверное, выжидать — в надежде, что все это прекратится или его поймает кто-нибудь другой.

Убийство, с которого все началось. Линч с Рэем Уайзом (в роли Лиланда Палмера) и Памелой Гидли (в роли Терезы Бэнкс) на съемках «Твин-Пикс: Огонь, иди за мной» (1992)

В фильме постоянно обыгрывается наше представление о времени. Например, Дейл Купер упоминается, когда он еще не приехал в городок.

Именно. Хотя обычно я не люблю разжевывать, про этот эпизод я должен рассказать — где Анни внезапно оказывается в постели Лоры. Это еще до того, как Лору убили, и до того, как Купер приехал в Твин-Пикс. Анни возникает вся в крови, и на ней то самое платье, в котором она появляется в сериале в Красной Комнате с Купером — в будущем. Она говорит Лоре: «Хороший Дейл в Вигваме. Запиши это себе в дневник». И я знаю, что она пометила это у себя в дневнике где-нибудь сбоку.

Тогда, если бы «Твин-Пикс», сериал, имел продолжение, кто-нибудь мог бы найти эту запись. Это как если бы в 1920 году кто-нибудь сказал «Ли Харви Освальд» или что-нибудь такое, а потом, позже, ты бы все это понял. Я надеялся, из этого что-нибудь вырастет, и мне нравилась сама идея, что время в сюжете течет в обоих направлениях.

Как реагировали актеры, когда вы решили открутить время назад и снять «Огонь, иди за мной»? С энтузиазмом, все?

Нет. Если бы все! У кого-то энтузиазм был, а у кого-то настрой был прямо противоположный. На семьдесят пять процентов все было хорошо, но вот остальные двадцать пять… Я ничего не понимал: «Почему так? Ведь может получиться здорово!» Отношение к делу так много значит.

Некоторые части фильма смотрятся несколько театрально — в общем, это характерно для многих ваших картин. Красная Комната, с ее занавесом, очень напоминает сцену в батарее из «Головы-ластик».

Да, точно. *(Смеется.)* Почему так? Кто знает? Я подвинут на занавесах — не знаю почему, я никогда не работал в театре. Но я люблю занавесы и места, где они есть. Действительно люблю. Не знаю, откуда это. У меня много акварелей, где по краям занавес, — я не знаю, что это. Что-то в этом есть. Семь покровов. Что-то такое.

Одна из наиболее захватывающих сцен — сцена на дискотеке. Не только потому, что это «клубная» сцена, доведенная до абсолюта, — адская дискотека, — а потому, что там гениальный звук. Персонажи кричат друг на друга, но при этом невозможно

расслышать ни слова. Как в клубе у когда пытаешься с кем-нибудь пообщаться. Но реальная мистика этого эпизода сведена на нет субтитрами. Это вам пришло в голову добавить туда субтитры?

Да!

А я думал, это идиотская идея каких-нибудь дистрибьюторов!

Нет, это моя идиотская идея! Было второе возможное решение — не давать субтитров, но я предпочел первое. Там были некоторые вещи, которые нужно было услышать и понять. В то же время я терпеть не могу, когда громкость музыки снижают ради диалога. В клубах ничего не слышно, но, если человек орет, отдельные слова разобрать можно — такая была идея. Музыка была выкручена на максимум, и люди правда говорили очень громко и друг друга слышали, так что все получилось. Громкость музыки на десятке, а голосов — на двойке, но заморачиваться по этому поводу не стоит, потому что можно дать субтитры.

Диалог начинается немного странно, но во второй половине Жак Рено начинает говорить о Лорином отце. Лора не может как следует расслышать: она слышит отдельные слова, но смысла понять не может. В этот момент подходят другие парни, и это спасает ее от необходимости немедленно реагировать на услышанное. Но она могла понять, что ее отец занимался чем-то таким, чем заниматься не следует. То есть вся эта сцена была про то, что в маленьком мирке все со временем так или иначе к ней вернется. Прямо там все это к ней и возвращалось. Все замешанные стороны там присутствовали. Мне нравилась эта идея.

Услышанное и неуслышанное. Жак Рено (Уолтер Олькевич) и Лора Палмер (Шерил Ли) на адской дискотеке в «Розовой комнате». «Твин-Пикс: Огонь, иди за мной» (1992)

Вы написали для этой сцены музыку. Как это получилось?

Ну, я пошел к этим ребятам, потому что Анджело был в Нью-Джерси, и меня понесло на эксперименты. Я раньше встречался с ними, они кое-что делали для «Ронни-ракеты». Когда попадаешь в студию, это же такая фантастика, только никогда не знаешь, чем дело кончится. Эти ребята могли сыграть все, что угодно, а у меня была идея басовой партии. Я поговорил с басистом, мы отработали простейшую партию, с повторениями. Получилось сильно. А потом остальные музыканты добавляют к этому что-то свое, ну и возитесь, пока что-то не вырисовывается.

Я хотел позвать одного гитариста, но он был занят. Тогда ударник сказал мне, что есть другой парень, Дейв Жореки, он

только что приехал с островов. Он его привел, и я сказал Дейву: «Там поверх всего нужна такая мрачная гитара в духе пятидесятых», но он меня не послушал. Я страшно доволен, что он не стал меня слушать, потому что стоило ему эту вещь прочувствовать, как он добавил невероятную гитару. Гениально вышло! Позже мы назвали эту вещь «Розовая комната». Мы сделали еще один трек — «Голубой Фрэнк». Как живопись: останься мы в этой комнате еще на какое-то время, мы сделали бы десять треков и у них была бы какая-то общая жизнь.

Пресс-конференция после каннской премьеры «Огонь, иди за мной», кажется, не очень задалась.

Да уж не то слово. Я постарался, наверное, забыть ее. Но основная новость состояла в том, что этим фильмом я окончательно и бесповоротно похоронил «Твин-Пикс». Там была такая враждебная обстановка. Когда перед тобой сидят злые и недовольные люди, им даже и говорить ничего не надо: все и так чувствуется. Я это почувствовал, как только самолет приземлился! *(Смеется.) Я* к тому же заболел, в гостинице посреди ночи пришлось вызывать врача, а на следующее утро была эта пресс-конференция. Когда я туда вошел, я чувствовал себя грудой битых стекол. Никакого удовольствия, абсолютно.

То есть хорошего вообще не было?

Ну да, даже то, что было задумано для развлечения, обернулось черт знает чем. Господин Буиг, основатель CiBy-2000, закатил огромную вечеринку, но он многим не нравится. Кроме того, он был серьезно болен, поэтому его решили посадить отдельно и отгородить веревочкой, чтобы его не толкали. То есть эту веревочную выгородку мы сделали, просто чтобы господин Буиг мог посидеть спокойно. Но в итоге люди, оказавшиеся вне огороженной территории, стали выражать недовольство, что он там, а они тут. Вместо веселья получился чуть ли не политический митинг, и все пошло насмарку. Правда, Майкл Андерсон и Джули Круз выступили отлично. Если бы еще фильм имел успех, было бы вообще замечательно.

Как вы защищаетесь, когда громят ваши фильмы?

Главное знать, что тебе самому нравится то, что ты сделал. Это сильно защищает. Вот когда и самому не нравится, и всем остальным тоже не нравится, тогда это двойной удар. Это очень скверно. Бывает еще, что люди просто не видят того, что ты на самом деле сделал: как будто в воздухе разлита какая-то ерунда и не дает им увидеть. Может, за этим никакой реальности и не стоит, но зрители все равно реагируют на эту ерунду, а не на твою работу. Потом проходит какое-то время, они снова посмотрят на ту же вещь и, возможно, найдут ее более стоящей.

Так иногда бывает.

Я расстроился, что «Огонь, иди за мной» не принес прибыли и что многим он совсем не понравился. А мне он на самом деле нравится. Но на нем висит определенный груз. Это свободный экспериментальный фильм в той мере, в какой это позволяли сделать принятые при его создании правила игры.

Этот опыт заставил вас переоценить что-нибудь в собственном кинотворчестве?

Я просто надеюсь, что смогу по-прежнему делать фильмы в атмосфере свободы, дающей право на ошибку и шанс на обнаружение каких-то магических вещей. Тогда больше ничего меня не волнует. Я хотел бы, чтобы люди, вкладывающие деньги в картины, имели возможность немного заработать и с радостью продолжали этим заниматься.

8. «Дикие сердцем» и безбашенные

Этот дивный, огромный, прекрасный мир

1990 год оказался *annus mirabilis*[23] для Дэвида Линча, годом исполнения желаний: «Дикие сердцем» принесли ему «Пальмовую ветвь» Каннского фестиваля, а сериал «Твин-Пикс» пользовался успехом у телезрителей всего мира. Мюзикл (или перфор-манс) «Индустриальная симфония № 1», который Линч поставил вместе с Анджело Бадаламенти в Бруклинской музыкальной академии, вдохновил Линча на запись альбома «Floating into the Night», прославившего певицу Джули Круз. Пять персональных выставок в период с 1989-го по 1991 год напомнили публике о том, что Линч начинал как художник, а множество рекламных роликов (включая видео для концертного тура Майкла Джексона в поддержку альбома «Dangerous») показали, до какой степени он востребован. Линча сравнивали с титанами Возрождения, а его отношения с Изабеллой Росселлини были увековечены в моднейших фотоизвращениях Энни Лейбовиц.

Никто не мог предвидеть, что имя режиссера, снявшего «Голову-ластик», станет влиятельным и модным брендом. Журнал «Parkett», авторитетное издание по искусству, в 1991 году провел опрос на тему «(Почему) Дэвид Линч - это важно?» Получившийся десятистраничный материал содержал рассуждения тридцати двух художников, писателей, критиков и теоретиков искусства, например таких, как Джефф Куне, Кэти Акер и Эндрю Росс, о том, является ли на самом деле Линч значимой фигурой.

Ирония судьбы в том, что концепция «модности» всегда смущала Линча. Когда «Беспечный ездок» был награжден в Каннах как лучший дебют года и американскую киноиндустрию потрясло то огромное влияние, которое этот фильм оказал как на зрителей, так и на саму эту индустрию, Линч находился в бункере под названием «Голова-ластик», абсолютно равнодушный к тому перевороту, который Деннис Хоппер произвел в мышлении голливудских советов директоров.

Пегги Риви вспоминает годы их совместного обучения в Пенсильванской академии:

- В шестидесятых мы были, наверное, единственными студентами, которые не принимали кислоту! Дэвид любил фразы типа «ей-богу!» и народные поговорки. И ненавидел быть стильным. Он не разгуливал в черной водолазке, а носил мешковатые штаны и сорочку с накрахмаленным воротничком, застегнутую под горло. У него не было джинсов, потому что тогда

иметь их было почти обязательно. Дэвид ненавидел «тренды», а сейчас сам их определяет.

«Дикие сердцем», адаптация романа Барри Гиффорда, стартовал стремительно. Успех «Диких сердцем» в Каннах пришелся на время, когда американское кино, как и в конце шестидесятых - начале семидесятых, претендовало на большую часть наград. И подобно многим другим американским фильмам, получившим в Каннах «Пальмовую ветвь», «Дикие сердцем» изображают общество на грани самоуничтожения. Но линчевская «свободная» адаптация, превратившая гиффордовский роман в череду гротескных и жестоких эпизодов, оказалась слишком радикальной для зрителей на предварительных показах. Даже когда Линч несколько сбавил обороты, некоторые все равно находили в фильме только самопародию: сюрреализм из супермаркета, сошедшую с конвейера дикость.

У Гиффорда, который не участвовал ни в создании сценария, ни в работе над фильмом, другое мнение.

- Каждый журналист пытался указать мне на какие-то противоречия, заставить меня произнести что-нибудь вроде «К книге это не имеет никакого отношения» или «Он испортил мой роман». Я думаю, все эти люди, что из журнала «Time», что из «What's on in London», были разочарованы, когда я говорил им: «Это чудесно. Это великолепно. Это как грандиозная, мрачная музыкальная комедия».

Строго говоря, «Диких сердцем» - безупречную работу с постановочной точки зрения - можно рассматривать и как триумф, и как поражение. Упражнения в странности, вроде мистера Рейндира, несколько смущают рядом с эпизодами пугающей эмоциональной силы, такими как сцена аварии с Шерилин Фенн или та, в которой Бобби Перу заставляет Лулу сказать: «Трахни меня». Эти два момента показывают, на что способен Линч как режиссер, причем второй из них - квинтэссенция линчевского подхода к изображению изнасилования, которое происходит исключительно на уровне вербального взаимодействия. И все же в этом фильме не достигнута гармония между тьмой кромешной и ослепительным светом, ужасом и смехом. Благодаря исключительно интуитивному линчевскому подходу к работе над фильмом, мы наблюдаем и великолепные эпизоды, и нечто совершенно несуразное. Изображение в «Диких сердцем» замусорено и пестро, это нехарактерно для Линча, как и «здоровая» сексуальность, которую проявляют главные герои фильма.

Раньше американское независимое кино редко обращалось к теме насилия, которое считалось предметом интереса больших

студий и крупных кинокомпаний. «Дикие сердцем» предвосхитили переход к более жестокому, кровавому кино, лучшим образцом которого станет фильм Тарантино «Бешеные псы». Эти картины передадут атмосферу, которая ощущалась тогда по всей стране. Нечто, что витало в воздухе и вырвалось на свободу во время массовых беспорядков, произошедших в 1992 году, причем не где-нибудь, а именно в Лос-Анджелесе. А тот факт, что для своего времени «Дикие сердцем» показались пугающе хаотичными и шокирующими, возможно, свидетельствует лишь, что в 1990 году радио «Линч» было настроено на правильную волну.

Когда именно вы оставили работу над телесериалом «Твин-Пикс», чтобы приступить к съемкам «Диких сердцем»?

Ну, мы отсняли пилот и весь первый сезон, еще семь серий. Я помню, что когда мы микшировали «Диких сердцем» на ранчо Лукаса, то по вечерам смотрели «Твин-Пикс». Так что мы закончили «Диких сердцем» к тому моменту, когда по Эй-би-си показали четвертый эпизод «Твин-Пикс». Когда-то тогда. А значит, к съемкам второго сезона я имел весьма косвенное отношение. Это было тяжело — решиться уйти, но в сутках, увы, всего двадцать четыре часа.

После неудачного опыта с «Дюной», связанного в том числе и с трудностями адаптации чужого текста, успевшего обрасти грузом ожиданий и ассоциаций, вы снимали фильмы по своим собственным сценариям. Почему на «Диких сердцем» вы снова вернулись к книге как основе сценария?

Ну, я отдал права компании Дино на некоторые проекты и пытался вернуть что-нибудь назад, чтобы поработать. Процесс этот тянулся несколько лет. Так что я искал идею для нового фильма, и тут мой друг Монти Монтгомери дал мне книгу, по которой собирался снимать фильм. Он спросил, не хочу ли я поработать исполнительным продюсером или еще кем, и я сказал: «Да, это отлично, Монти, а что если книга мне понравится и я захочу сам делать этот фильм?» А он ответил: «Тогда сам и делай». И я сказал: «Хорошо, с удовольствием прочту эту книгу».

Книга называлась «Дикие сердцем», автором был Барри Гиффорд. Я прочитал ее, и это была такая правильная вещь в правильный момент. История, которая в ней рассказывалась, и все это насилие в Америке переплелись у меня в голове, и случилось много всего разного. Так что моя рука потянулась к телефону, и я набрал номер Монти и сказал: «Мне действительно понравилось. Я реально хочу это делать». Вот так оно и началось.

Трудно было смириться с тем, что ваши собственные идеи для фильмов на юридическом основании принадлежат кому-то

другому?

Это ужасная штука, Крис.

Защита «интеллектуальной собственности» — это всегда сложный вопрос.

Да, а с идеями и вовсе странно, потому что они вроде как и не вполне твои. Они где-то были, потом пришли тебе в голову и стали твоими, но до этого они твоими не были. Но человек, который их поймал, он должен получать львиную долю прибыли, которую эти идеи принесут, а в наши дни дела обстоят совсем наоборот.

Чем вас так вдохновил роман Гиффорда?

Сейлор и Лула — такие потрясающие герои. Сей-лор — очень мужественный, но он уважает Лулу и в то же время сам остается сильным. И он думает о ней как о ровне. А она очень женственная, но, в свою очередь, уважает Сейлора и думает о нем как о равном. Так что они вдвоем противостоят этому странному миру, оставаясь самими собой, и каждый из них признает за другим право быть таким, какой он есть. Так что я увидел в этом очень современную любовную историю, картину о том, как находят любовь в аду.

Как и многие другие ваши фильмы, «Дикие сердцем» — это смесь нескольких разных жанров, ведь так? Иногда это становится проблемой для критиков и зрителей.

Да. «Дикие сердцем» — это и роуд-муви, и любовная история, и психологическая драма, и черная комедия. Странный коктейль из всех этих жанров.

Адаптируя книгу для экрана, вы внесли множество изменений, и Гиффорд не участвовал в написании сценария. Как он отнесся к вашей версии?

Я очень волновался из-за этого, потому что собирался добавить некоторые новые элементы. Работа Барри вдохновляла меня на то, чтобы засучить рукава. Но его все это заинтересовало. Другой автор был бы возмущен этими изменениями и пошел бы в магазин за винтовкой, чтобы пристрелить меня. Но Барри просто сказал: «Пусть будет две версии „Диких сердцем" — твоя и моя. Это будет хорошо. Перехватывай мяч и беги к воротам». Хотелось бы еще раз подчеркнуть: для меня это просто компиляция идей — более мрачных, более светлых и комических, которые работают вместе.

Вы не только очень быстро написали сценарий, но и почти немедленно приступили к работе над фильмом. Наверное, вам в тот период везло.

Да. Я помню, как Стив Голин, Монти Монтгомери и Сигурьён Сигватссон, продюсеры, читали сценарий. Они все возбудились, и

я сказал, что, хотя мне нужно кое-что переписать, к съемкам приступать уже можно. И все завертелось. Это была одна из тех вещей, которые, как пожар, едва возникнув, распространяются с дикой скоростью.

В ваших предыдущих фильмах появляется призрак «Волшебника страны Оз» — героиню «Синего бархата», например, зовут Дороти. А «Дикие сердцем» и вовсе пестрят прямыми ссылками. Почему?

Я люблю «Волшебника страны Оз», и в процессе работы над фильмом мне пришла в голову мысль о том, что Сейлор и Лула могли бы поверить в такую сказку и как-то круто ее повернуть. Мир, в котором действуют герои фильма, необыкновенно жесток, и было что-то очень красивое в образе Сейлора — бунтаря, в сердце которого живет мечта о «Волшебнике страны Оз», и в том, что у главных героев эта мечта общая.

А потом это стало просачиваться повсюду. Помню, как я написал реплику для героя Джека Нэнса, О. О. Спула, о собаке: «Вы можете даже вообразить Тото из „Волшебника страны Оз"». Звучит это так, как будто их в этот момент сглазили, — Лула и Сейлор говорят о «волшебнике» только между собой, и вдруг кто-то посторонний упоминает об этом. Вроде все в порядке, и в то же время настораживает. Мне нравится, как тема «Волшебника страны Оз» выныривала то тут, то там: с фотографии исчезает портрет Мариетты; Лула щелкает каблуками своих красных туфелек, когда к ней приходит Бобби Перу; а в самом конце появляется добрая фея.

Что именно вам так нравится в фильме «Волшебник страны Оз»?

В этой картине есть пугающие вещи и вещи, о которых можно помечтать. Так что в каком-то смысле это правдивый фильм. Наверное, когда я впервые его посмотрел, меня, как миллионы других зрителей, пробрало.

Для многих это, видимо, было связано с утешительным заключением: «В гостях хорошо, а дома лучше». Дом оказывается убежищем, где можно скрыться от всех волнений и тревог, — полная противоположность домам из ваших фильмов!

(Смеется.) Да, но ведь семья-то в «Волшебнике страны Оз» — это *не настоящие* родители Дороти. Так что все это очень, очень странно. Можно с ума сойти! *(Смеется.)*

Среди прочих ваших героинь Лула прям-таки исключение: она и не мазохистка, и не покойница, и не загадочная она, и не роковая. На самом деле Лула — потрясающий персонаж.

Да. Это зацепило меня в книге Барри. У него получилось создать образ очень сильной и понимающей женщины. А между

тем она сексапильна и жизнерадостна!

Помня Лору Дерн в роли наивной и почти абсолютно невинной Сэнди из «Синего бархата», я сильно удивился, что вы ее выбрали на роль такой горячей Лулы в «Диких сердцем». В тот момент это казалось радикальным ходом.

Ничего такого. Я с самого начала представлял в этой роли Лору, и никого другого. Многим это казалось не-убедительным. Они знали и уважали ее работу, но не могли представить ее в роли Лулы. Но персонаж создается благодаря мелочам, всем этим странным решениям, уникальной манере произносить те или иные слова. Лула — это очень «трудный» персонаж, и немалую роль в ее образе играет жевательная резинка! Я представлял себе Лору в роли Лулы, а Николаса Кейджа в роли Сей-лора. Они идеально подходили друг другу.

Еще до того, как они познакомились, я пригласил их вместе пообедать. Тогда случился большой пожар на бульваре Беверли, возле Синематеки. И это было так странно — пожар в день их первой встречи!

Мотив с чирканьем спичкой и огнем снова и снова возникает в фильме. Почему этот образ стал для вас таким важным?

Ну, отец Лулы погиб при пожаре, и в убийстве была замешана ее собственная мать. К тому же герои фильма много курят. Так что огонь играет очень важную роль в отношениях Сейлора и Лулы, и спички стали именно тем элементом, который одновременно и объединял их, и угрожал разрушить их любовь. И, несмотря ни на что, они остаются вместе — они все понимают и странным образом оказываются выше всего этого. Современная *любовь*, посмотри, это же фантастика! Они люди, они испытывают все желания, свойственные людям, но способны все простить друг другу, любить друг друга такими, какие они есть. Но впихивать такие вещи в диалоги — насилие над материалом. Так мы не продвинулись бы дальше поверхности.

Вы говорили о курении. Иногда фильм кажется натуральным гимном никотину!

То же самое было и в книге, я только расставил акценты. Лула спрашивает Сейлора: «Когда ты начал курить?» И он отвечает: «В четыре года». В книге он говорит: «В шесть», но мы решили, что благодаря этой разнице в два года возникнет комический, абсурдный эффект.

Детка любит развлечься. Лула (Лора Дерн) в гостиничной преисподней. «Дикие сердцем» (1990)

Детка любит свой дом. Дороти (Джуди Гарленд) в кругу приемной семьи. «Волшебник страны Оз» (1939)

Но он отвечает не просто: «В четыре года», а «В четыре года, сразу после того, как моя мать умерла от рака легких».

Да, и Лула говорит: «Мне жаль», а он продолжает: «Ничего, я толком не был знаком с родителями, они редко попадались на глаза». *(Смеется.)* Получается, одно цепляет другое! У бедного паршивца жизнь не так уж и отличалась от миллионов обычных людей. Вот что мне нравилось в этой истории: она передавала смысл слова «дикий». Я ощутил эту дикость тогда, но сейчас я чувствую ее в сто раз сильнее. Теперь мы перешли от «дикости» к «безумию». Мир не владеет собой.

«Дикие сердцем» очень сильно отличаются от всех остальных ваших работ — в нем нет этих пугающих умолчаний, все на поверхности, картинка очень яркая, а действие развивается стремительно. Вы осознанно выбрали такой стиль, чтобы передать ощущение безумия?

Да. Сейчас мы все уже попривыкли к тому, что мир окончательно сошел с ума, но в 1988 или 1989 году, когда я впервые прочитал эту книгу, все было по-другому. Мир на самом деле не меняется, но мы продолжаем *думать,* что он все хуже и хуже. Может, однажды мы подумаем, что он становится лучше, но в тот момент мне казалось, что он становится все безумней. Отчасти поэтому мне так понравилась книга: степень нездоровья того, что происходило вокруг этих двоих, впечатляла не на шутку.

Это нездоровье проявляется с самого начала: фильм открывается сценой невероятно жестокого убийства. Вы хотели сразу оглоушить зрителя?

Да, но в сценарии эта сцена происходила в конце фильма. В начале должна была быть другая, тоже ударная сцена, с несущимся здоровенным мотоциклом. А на проезжей части — «лежачие полицейские». Человек, который утратил контроль, и эти штуки на дороге — такое сочетание не предвещает ничего хорошего! Но почему-то — опять судьба! — мы так и не отсняли эту сцену. И Дуэйн Данхэм, который занимался монтажом, предложил переместить сцену убийства в начало фильма, чтобы придать ему тот же безумный драйв.

Но ведь эта сцена запускает все действие. Как она могла быть в конце?

Я точно не помню. Часть ее могла быть в начале, а остальное — позже, «флэшбеком». Видите, снова фильм сам выбирает,

каким ему быть.

У роуд-муви по определению есть проблема с драматическим напряжением. Именно это вы хотели исправить массированным использованием «флэшбеков»?

Их можно было бы просто убрать, но мне не хотелось терять их. Мы много работали, чтобы решить эту проблему перемещения из одного пространства в другое. Чтобы вторгаться на территорию, где царит абсурд, и при этом не терять из виду основное направление.

У романа печальный финал, но вы его изменили, верно?

Да, книга Барри заканчивалась тем, что Сейлор уходит от Лулы, и меня это опечалило. И честно говоря, мне это казалось неестественным, учитывая то, что они чувствовали друг к другу. Это было неправильно! Возможно, в этом была своеобразная красота, но я ее не увидел. Когда Сэм Голдвин увидел один из первых набросков сценария, он сказал: «Мне не нравится такой финал», и тут я не смог сдержаться: «И мне тоже!» *(Смеется.)* И тут он говорит: «А почему бы тебе тогда не изменить его?» А я сказал: «Изменю, изменю я этот окаянный финал! Даже если в итоге прокатывать фильм будете не вы!»

Так что вы изменили финал не для того, чтобы придать фильму больший коммерческий потенциал?

Ни в коем случае. Но вот какая у меня была проблема. Хеппи-энд, как известно, обладает большим коммерческим потенциалом, так что, не измени я конец, люди не говорили бы, что я стараюсь ради коммерческого успеха. Но, не сделай я это, я предал бы то, что говорил мне сам материал. Сейлор и Лула просто должны были остаться вместе: проблема была в том, чтобы придумать, как они могут остаться вместе и при этом не убирать сцену, в которой они расстаются. И «Волшебник страны Оз» в конце концов пришел на помощь. Просто нужно было работать и не думать о людях, которые будут ходить и говорить: «А Дэвид-то продался!»

Как и «Синий бархат», а возможно и в большей степени, этот фильм — странная смесь чрезвычайной жестокости и юмора.

Я понимаю, когда люди говорят о том, что какие-то вещи в фильмах кажутся им странными и гротескными. Но странным и гротескным является сам мир. Говорят, что правда причудливее вымысла. Все странные вещи в фильмах обусловлены странностями реальной жизни, так что не так уж они и странны. Что я люблю по-на-стоящему, так это абсурд. Я нахожу уморительной борьбу с невежеством. Когда вы видите, как человек раз за разом разбегается и бьется башкой о стену, пока голова его не превращается в кровавое месиво, вы не можете

удержаться от смеха, потому что действие становится абсурдным. А вот несчастье, как таковое, не кажется мне смешным — в том, как люди, несмотря на минуты отчаяния, продолжают двигаться дальше, я вижу высокий героизм.

Экстремальная природа бурного веселья и хоррора в «Диких сердцем» делает этот фильм еще более сюрреалистическим, чем, скажем, «Синий бархат». Некоторые критики сказали по этому поводу, что Дэвид Линч снял пародию на Дэвида Линча.

Я думаю, американский зритель сам настолько сюрреалистичен, что должен понимать сюрреализм. Идея о том, что он его не понимает, кажется мне абсурдной. Куда ни отправишься, везде можно найти какого-нибудь старожила, который рассказывает сюрреалистические истории с очень странным юмором. И у каждого из нас есть хоть один ио-настоящему сюрреалистичный знакомый.

Я вижу это повсюду — оглядываюсь вокруг и вижу мир, полный абсурда. Люди творят нечто странное постоянно, а мы в большинстве случаев ухитряемся этого не замечать. Вот почему я так люблю все эти кофейни и другие публичные места, там это особенно заметно.

Разные, но равные.
Сейлор (Николас Кейдж) и Лула (Лора Дерн)

накручивают мили на постельном спидометре в «Диких сердцем» (1990)

В фильме наряду с насилием очень много и секса. Но секс е этом фильме выглядит как довольно веселое занятие, не то что извращенные совокупления в «Синем бархате».

Еще одна вещь, которая мне очень понравилась в книге Барри, — это то, как раскованно вели себя Сейлор и Лула в сексуальном плане. В совершенном мире мужчина и женщина будут разными, но равными. Столько свободы, радости и равенства было в их отношениях, какими бы безумными они ни были. Ник Кейдж и Лора Дерн почувствовали это. В реальности они в чем-то были близки Сейлору и Луле, так что съемки постельных сцен были дикими и веселыми. Сейлор и Лула могли делать что угодно, но это не казалось порочным. Это было, знаете, как в книге «Радость секса». *(Смеется.)* Это было мило.

Орсону Уэллсу приписывают слова о том, что есть две вещи, которые невозможно изобразить в кино, — секс и молитва.

Я с этим не согласен, но показать и то и другое очень сложно!

Каково это — ставить роуд-муви?

Проблема в том, что я ненавижу всю эту технику для съемки на трассе, — хотя в этот раз у нас должны были быть совершенно замечательные операторские приспособления и люди, знающие, как с ними управляться. И мы сняли один отличный план, девяносто девять процентов которого потом не вошло в фильм. Это было в один из тех дней, когда мы просто снимали сцены с проездами машин. На площадке надо быть в шесть утра. Еще темно. Мы уже на месте, а ребята все еще устанавливают камеры. О'кей, хорошо. У меня есть кофе и пончик, а весь день тщательно распланирован.

Уже восемь часов, а они все еще возятся. Тоже неплохо — два часа. В десять пятнадцать я подхожу к Стиву Голину и говорю: «Стив, привязывай меня туда и начинаем снимать!» А он отвечает: «Дэвид, ни в коем случае! Ты убьешься, люди из страховой компании будут в ярости, это незаконно, а отвечать за все придется мне! Подойди к одному из ассистентов и спроси у них». И я говорю: «Стив, если они не управятся до половины двенадцатого, я все-таки туда сам залезу». А он мне: «Нет уж, я тебе этого не позволю».

Обеденный перерыв закончился — и это был долгий обеденный перерыв, — а они все еще возились. В половине четвертого мы наконец-то начали снимать, но там уже и солнце зашло. Так мы потеряли целый съемочный день.

И такое часто происходило на съемках «Диких сердцем»?

Да. Так что, когда я все же дорываюсь до спецоборудования и все работает, я стараюсь отснять как можно больше планов, даже если место не совсем подходит, понимаешь? Я просто стараюсь отснять их, на случай если дальше что-то пойдет не так. *(Смеется.)*

Я читал отчет, в котором Уиллем Дефо говорит, что съемки проходили очень весело, потому что он предлагал какие-то вещи, а вы неизменно отвечали: «Давайте попробуем». Кажется, вам нравится экспериментировать с разными нюансами актерской игры.

Ну, во-первых, нужно сказать, что Уиллем Дефо с начала и до конца играл безупречно. Бобби Перу — персонаж, единственный в своем роде, а Уиллем справился с ним так, как не смог бы никто другой! Но были и другие истории — как с Кайлом во время съемок «Синего бархата». Однажды на съемочной площадке Кайл прошелся этой цыплячьей походкой, которой научился в старших классах. И я просто обалдел! Так что мы добавили этот момент в сцену, где они прогуливаются с Сэнди. Это один из приемчиков, которые используют, чтобы повыделываться перед девочками. Это глупо, но им нравится! Это помогло раскрыть образ его персонажа. Актеры все время вытворяют что-то такое, главное — следить, чтобы они совсем не распустились. *(Смеется.)*

Британский актер Фредди Джонс регулярно появляется в ваших фильмах.

Я обожаю Фредди Джонса. Он — один из лучших представителей рода человеческого! Фредди Джонс. Я его люблю! *(Смеется.)*

В «Диких сердцем» у него очень скромная роль странного персонажа по имени Джордж Кович. Почему такое странное и маленькое камео?

Ну, изначально там был длиннющий монолог из книги Барри о том, что голуби — это такие крысы с крыльями. И Фредди был великолепен! Но это было настолько смешно, что я чуть не умер! Пришлось надеть ковбойскую шляпу, темные очки и завязать рот платком — а то я лопнул бы от смеха. Я знал, что это неправильно. И если бы я сдержался, то не сдержалась бы Лора. А один раз раскололся Ник. Иногда не выдерживал сам Фредди. Это была одна из тех вещей, которые становятся все хуже с каждым дублем *(смеется),* потому что каждый из актеров в баре — Фредди, Ник и Лора — полностью вжились в своих персонажей!

Потому и пришлось опустить этот монолог?

Нет. Его пришлось опустить, потому что всего должно быть в меру. А он был очень длинным. Так что мы постепенно вырезали

куски и смотрели, что получится, и в результате осталось то, что осталось. Но однажды Дуэйн просматривал эту сцену на монтажном столе, и, когда он перематывал ее, я услышал, как Фредди быстро-быстро разговаривает высоким, тоненьким голосом. Я чуть не умер от смеха. И решил: «Я сделаю это!» Так что я позвонил Фредди в Лондон и сказал: «Слушай, Фредди, большую часть твоей сцены мы вырезали, и я хочу изменить тембр твоего голоса». А он ответил: «Дэвид, можешь делать все что угодно, я уверен, это будет хорошо». И тогда я сказал: «Спасибо тебе, огромное спасибо». Вот так и появилась эта сцена. *(Смеется.)*

Он великий актер. Его персонаж в «Человеке-сло-не» — очень серьезный и неприятный тип, но Фредди смог показать его комическую сторону, его уязвимость благодаря своей особой манере произносить слова, от которой я просто с ума схожу. Я обожаю его манеру говорить. Он актер из актеров. Он посвятил этому жизнь.

Раньше мы уже говорили о шокирующей сцене дорожной аварии с Шерилин Фенн. Еще один запоминающийся и тревожный эпизод — это сцена «Скажи: „Трахни меня "» между Лулой и Бобби Перу. Как вам пришла в голову идея этой сцены?

Я не знаю, как именно. В книге всю кашу заваривают Сейлор и Бобби, Лула не имеет к этому никакого отношения. Но мне показалось, что если уж Сейлор и Лула равны, то Бобби Перу — Черный Ангел — должен искушать их обоих. Не знаю, что было первично, эта сцена или эта мысль, но сцена как будто сама написалась. Это иногда происходило с «Дикими сердцем». Как со сценой аварии. Шерилин Фенн всегда напоминала мне фарфоровую куклу. А увидеть фарфоровую куклу сломанной... Мы с ней говорили об этом, и так возникла эта сцена.

Реакция зрителей на фильм во время тестовых показов была враждебной. Что именно произошло и почему?

Некоторые сцены были очень жестокими. На одном из тестовых показов из зала сбежало триста человек из примерно трехсот пятидесяти! *(Смеется.)* Одна сцена зрителей особенно возмутила — не просто помешала им досмотреть фильм до конца, но изрядно разозлила их.

Так что они покинули зал. Это одна из тех вещей, которые узнаешь на тестовых показах. Можно назвать это компромиссом — вносить изменения в фильм, чтобы люди больше не сбегали с показов, да только я и сам думаю, что та сцена была слишком жестокой.

А что это была за сцена?

Та, в которой пытают и убивают Джонни Фаррагута, его

играет Гарри Дин Стэнтон.

Но те же самые зрители ничего не имели против сцены, где Бобби Перу вышибает себе мозги?

Да. Это тоже очень жесткая сцена, но она ближе к концу фильма, и, на первый взгляд, Джонни не заслужил того, что с ним случилось, в отличие от Бобби. К тому же во всем, что происходит в фильме, можно увидеть комическую сторону, а в этой сцене точно нет ничего смешного. Та смесь, о которой мы говорили, приводила людей в раздражение. Но мы кое-что изменили, и зрители оказались на нашей стороне. Я думаю, есть какая-то грань, к которой можно подходить сколь угодно близко, но пересечешь ее — и у тебя будут большие проблемы.

Скажи: «Трахни меня».
Лула (Лора Дерн) ощущает дыхание Бобби Перу (Уиллем Дефо) в «Диких сердцем» (1990)

Вас удивила негативная реакция на фильм?

Слегка. У любого человека есть та грань, которую он ни за что не пересечет, но у каждого она своя. Я и не думал, что дошел до той точки, когда люди уже не смогут воспринимать фильм. Но сейчас я понимаю, что был близок к этому. Но ведь и сам фильм об этом: случаются вещи безумные, болезненные, страшные. Как и

в реальной жизни, ведь так?

Я не хотел бы показаться человеком, который сидит и специально замышляет что-то ужасное. Ко мне приходят разные мысли, разные ощущения. Если повезет, они образуют некое органическое целое, историю, — и, может, потом придут слишком жуткие, слишком жестокие или слишком смешные идеи, для этой истории не подходящие. Так что я просто записываю их, чтобы использовать в каком-нибудь дальнейшем проекте. Нет ничего, о чем нельзя было бы снять фильм, — если ты можешь об этом думать, значит, можешь двигаться в этом направлении.

Сидят и замышляют что-то ужасное.
Гарри Дин Стэнтон (Джонни Фаррагут) обсуждает свою сцену с Линчем на съемках «Диких сердцем» (1990)

Некоторые критики потом отмечали, что насилие в «Диких сердцем» — не слишком-то распространенная тема в американском независимом кино — теперь кажется отражением тогдашней лос-анджелесской атмосферы: массовые беспорядки разразились вскоре после того, как фильм вышел на экраны.

Ну, я впервые прочитал «Диких сердцем» задолго до беспорядков, и они разразились не сразу после выхода фильма. Но в воздухе витало безумие, люди это чувствовали. Внутреннее напряжение все растет, и в какой-то момент крышу сносит,

безумие прорывается наружу. Все это чувствуют. Это происходит, когда сидишь в пробке: люди выходят из себя. И дома тоже невозможно расслабиться: из телевизора льется поток информации, которая тебя нервирует. И все это накапливается и накапливается. Это как быть пассажиром «боинга»: если что-то пойдет не так, ты ничего не сможешь с этим поделать. Люди перестают контролировать себя, поддаются панике.

Каково было находиться в Лос-Анджелесе во время беспорядков?

Поджоги были прямо на Голливудском бульваре, дым тянулся вверх к нам! Казалось, что-то совершенно вышло из-под контроля, и никто ничего не сделал, чтобы как-то исправить ситуацию. Казалось, может произойти что угодно. Жутковатое ощущение. И все это было так сюрреалистично: в городе полыхают пять тысяч пожа-ров, а по телевизору ты видишь людей, которые чуть ли не представления разыгрывают перед камерами, в то время как грабежи и погромы продолжаются. Все вели себя очень странно.

Но после этого напряжение действительно стало спадать?

Да, потому что тогда выплеснулось огромное количество энергии. А потом люди начали собираться, пытаться что-то сделать, как-то помочь друг другу. После шторма всегда наступает затишье; это вроде как хорошо. Так что, можно сказать, в происшедшем было и что-то хорошее. Но я не знаю, способны ли люди учиться на ошибках прошлого. Они, похоже, просто обречены все время повторять те же самые ошибки. Это глупо, но так все и происходит.

Вы думаете, происшедшее было неизбежно?

Да, конечно. Оглядываясь назад, вы понимаете, почему так получилось. Здесь не может быть двух мнений.

Мир казался вам «диким сердцем и безбашенным» в начале девяностых, и вы говорите, что все только усугубляется. Почему, на ваш взгляд, все происходит именно так?

Я скажу вам почему. С каждым годом мы становимся все более снисходительны к тем, кто нарушает наши права. Мы неорганизованны, мы не владеем ситуацией, мы медленно принимаем решения, мы забыли, с чего все начиналось. И чем дальше, тем легче от всего отказываемся. Как на съемках «Дюны»: с самого начала я позволил себе сдавать позиции — понемногу, потом чуть побольше и так далее. И вскоре возникают проблемы.

Это не имеет никакого отношения к «правым» или «левым» взглядам. Такие вещи тоже мешают. Иногда мы думаем, что просто проявляем понимание или еще что, а в итоге происходят вещи, которые больно ударяют сначала по другим людям, а потом и по нам самим. Не знаю, было ли когда-нибудь лучше, но могло

бы быть. Мы не можем действовать, пока у нас нет нового плана, и этот план должен учитывать все мнения. Может, это значит, что надо вывести на улицы полицейских на следующие пять лет, чтобы не случилось ничего ужасного, и за это время собраться и устроить все по справедливости. Но мы этого не делаем и что-то теряем.

Это как деловая часть Лос-Анджелеса. Там было очень хорошо, и особенно строители постарались, чтобы сделать эти здания не только практичными, но и красивыми. А сейчас все эти постройки пришли в такое состояние, что их проще сровнять с землей, чем отремонтировать. А если бы кто-нибудь взялся за ремонт лет десять назад, то можно было бы сохранить эти прекрасные здания.

Но для вас все это никак не связано с выбором между демократической и республиканской партиями, не так ли?

Нет. Надо отбросить все это и начать обсуждать вещи, которые близки и понятны каждому. Лидер может мгновенно заполучить симпатии публики, если будет правильно произносить правильные вещи. Но сейчас все очень хорошо говорят и ничего не могут сделать. Как только политик замолкает, его тут же начинают критиковать, и ничего не происходит.

Но с этим вряд ли что-то можно сделать.

Да. Дело не в том, что именно они говорят, а в том, как они говорят и что в этот момент происходит у них внутри. Как будто голову отрезали, а тело истекает кровью.

Вы заметили какие-то изменения после того, как Клинтон стал президентом?

Как мне кажется, маятник просто качнулся в другую сторону. В крайней точке можно задержаться лишь на мгновение, а потом маятник качнется обратно. Это естественный процесс, как волны в океане. И так будет всегда — бесполезно пытаться найти точку равновесия и остаться в ней. В нашем мире это невозможно.

Какие проявления нестабильности вы замечаете сейчас?

Атмосфера становится все более странной, и ты ощущаешь эти изменения. Это влияет на тело, на психику, на сознание, причем иногда незаметно для тебя самого. Напряжение никуда не девается, оно накапливается. Ты чувствуешь, что больше не можешь строить планы на будущее. Живешь сегодняшним днем, потому что долго все это не может продолжаться. И перестаешь убирать за собой. Ты не строишь красивый дом, а сколачиваешь кривенький сарай из того, что подвернулось под руку. Все превращается в мусор. Нет никакой радости в том, чтобы строить новые дома. Только посмотрите на эти современные постройки: заходишь внутрь, и тебя тошнит! И все пропитано

формальдегидом, и повсюду токсичные отходы. *(Смеется.)* Тебя запросто могут подстрелить на улице. И выезжать на автостраду тоже страшно. Там можно умереть от сердечного приступа! Машины мчатся в десяти сантиметрах друг от друга со скоростью семьдесят пять миль в час, тогда как предельная скорость — пятьдесят пять. Все находятся на грани срыва.

Это как быть запертым в одном доме с десятью маньяками. Ты знаешь, что из здания есть выход, а через дорогу находится полицейский участок, где ты можешь попросить о помощи, но ты в ловушке. Не важно, что ты знаешь о других местах, пока не можешь выбраться из этого.

Живи, пока живется.
Сейлор (Николас Кейдж) и Лула (Лора Дерн) на заправке в «Диких сердцем» (1990)

Звучит весьма пессимистично.

Нет, вы и представить себе не можете, какой я на самом деле оптимист! Но мы должны преодолеть инерцию, мы должны быть оптимистами, чтобы изменить все к лучшему.

Вы выиграли «Пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля в то время, когда по телевизору с огромным успехом шел «Твин-Пикс». Такой двойной успех — редкая удача для любого режиссера.

Я знаю! Выигрыш в Каннах — худшее, что со мной когда-либо происходило. *(Смеется.)* Но это было прекрасно, потому что, когда мы поехали в Канны, я попал на фестиваль, который всегда

любил. Ну вы же понимаете, там был Феллини, и все происходит на юге Франции, где море чистейшего лазурного оттенка и холмы цвета желтой охры. Потрясающе. Я чувствовал такую легкость в сердце! Я просто был там и жадно впитывал впечатления. А то, что я вдобавок еще и выиграл, было вообще невероятно! Но у меня был и прямо противоположный опыт с «Твин-Пикс: Огонь, иди за мной», так что вещи просто пришли в равновесие.

Тогда у вас был не только сериал, пользовавшийся огромным успехом, и фильм — призер Каннского фестиваля. Вы были заняты еще в нескольких проектах. Вы сняли видеоклип на песню Криса Айзека «Wicked Game», которая вошла в саундтрек «Диких сердцем», а позже — промо-ролик для альбома Майкла Джексона «Dangerous». Но с тех пор вы больше ничем подобным не занимались. Почему?

То, что ты ограничен одной песней, очень стесняет. Если бы я услышал песню, которая просто требует тех или иных визуальных образов, думаю, я захотел бы снять видеоклип. В музыкальных видео, по крайней мере тех, что сняты к данному моменту, нет ни диалогов, никаких других звуковых эффектов, кроме самой музыки, ни тишины. Просто песня в сопровождении нарезки кадров, причем картинка меняется раз в секунду. Некоторые клипы сняты в очень интересной манере и подходят к песне. Но люди жалуются, что теперь ты представляешь себе эти картинки, когда слышишь песню, тогда как раньше мог просто мечтать.

Но у вас был и свой амбициозный поп-проект (или перформанс) в Нью-Йорке, с участием Анджело Бадаламенти и Джули Круз, который назывался «Индустриальная симфония № 1: Сон девушки с разбитым сердцем». Чем объясняется это движение в сторону театра?

Ну, в Бруклинской музыкальной академии каждый год проходит этот фестиваль, и они предложили нам с Анджело поучаствовать: два представления по сорок пять минут на сцене этого великолепного театра. Прекрасное здание, сейчас таких уже не строят. Там были этажи под сценой, сама сцена высотой в семьдесят пять футов, огромные кулисы. Там можно было творить все, что душе угодно.

Нам дали две недели на подготовку. Так что у меня появилась идея, и я сделал кучу эскизов. Малыш Майк из «Твин-Пикс» согласился участвовать в этом и многие другие. Я как раз заканчивал работать над «Дикими сердцем», так что попросил Николаса Кейджа и Лору Дерн сыграть парня и девушку, которые разговаривают по телефону, и он говорит ей, что бросает ее. С этого и начинается спектакль. Еще мы познакомились с дамой-хореографом, и с ней были те двое великолепных танцоров, так что они тоже приняли участие. Джули Круз была звездой, и она

пела песни, которые написали мы с Анджело. Мне хотелось включить в постановку еще больше всего, но в любом случае это было весело, так как работать приходилось очень быстро.

Как музыкальный и театральный истеблишмент отреагировал на тоу что постановщиком подобного шоу стал кинорежиссер?

Я слышал негативные отзывы. Моя дочь Дженнифер была в зале и слышала, как кто-то сказал: «После *этого* Линчу должно быть стыдно показываться людям на глаза!» *(Смеется.)* Но мне кажется, видеозапись представления имела определенный успех. Не знаю даже, написал ли об этом кто-нибудь. Случилось и забылось, вроде как.

В тот день приехала моя тетя Эдна и стала настоящей звездой уже после шоу. Мы с ней не могли найти друг друга, и люди, которые со мной работали, тоже искали ее. А потом двери открываются и входит тетя Эдна, выглядящая как Рой Орбисон с синими волосами! Прическа у нее была просто фантастическая! И темные очки. Она была прекрасна, невероятно прекрасна. Она затмила всех.

Я помню, как Джули Круз говорила, что ваши режиссерские ремарки звучали примерно так: «Ты на сцене. Вокруг темно. Ты не можешь разглядеть дом. Тебе одиноко». В этом есть желание создать особую атмосферу.

Да, там была особая атмосфера, это точно. Но это было мое первое театральное представление, и я понял, что многие вещи могут пойти не так и очень многие вещи могут едва удержаться от этого. Компания «Пропаганда филмз» помогала с продюсированием, и, когда прибыла съемочная группа, я наблюдал, как они разговаривают со Стивом Голином и Монти Монтгомери. Они шепчутся и украдкой поглядывают на меня. А я очень занят — мы пытаемся репетировать днем, и у нас вообще нет времени. А я репетирую так, будто мы снимаем фильм: начиная с начала, по ходу уточняя какие-то вещи. А тем временем стрелки вращаются с бешеной скоростью и часы пролетают как минуты.

Наконец я понимаю, о чем эти парни говорили с продюсерами. Кто-то подходит ко мне и спрашивает: «А можно включить освещение поярче, потому что нам не хватает света для съемки?» И я отвечаю: «Ни в коем случае. Это живое выступление, видеозапись вторична. И все должно остаться именно так, как сейчас. Если сделать свет ярче, то на пленке это будет выглядеть отлично, а из зала будет казаться, что на сцене слишком светло». Монти поворачивается и говорит: «Дэвид, спасибо тебе, мы потеряли пятьдесят тысяч долларов». Так что напряженно было. А потом выяснилось, что проблема была не такая уж и серьезная:

мы сделали свет чуть-чуть ярче, и этого хватило, все остались довольны.

Репетиции важны и в кино, но в театре они играют ключевую роль — нет возможности сделать дубль! Как у вас получалось работать при такой нехватке времени?

Ко мне пришли и сказали, что репетиция окончена. Не в том смысле, что на сегодня хватит, а завтра можно продолжить, — а в том смысле, что больше не будет никаких репетиций. В следующий раз все будет происходить на сцене, на глазах у двух тысяч зрителей! Так что мне в голову пришла идея, которая, по-моему, полезна для любого, кто оказался в подобной ситуации. Подходишь к каждому из участников представления, берешь его за плечи, пододвигаешь вплотную к себе и смотришь ему в глаза. Потом во всех подробностях рассказываешь, когда его очередь выходить на сцену и что ему там делать; что он может увидеть, когда будет делать это; о чем ему надо будет в этот момент думать; когда ему уходить. Добиться того, чтобы они выучили свою часть. И молиться. Не нужно знать, что будут делать остальные, главное — что будут делать они сами. Тогда у тебя есть шанс. Все равно никто никогда не видел весь спектакль целиком, и никто не знает, что имеется в виду. Тогда ассистент режиссера становится королем.

Весь звук был записан заранее на VHS-кассеты, и мы арендовали такой огромный ящик, который считывает звук и посылает его по проводам в большие колонки. Но вдруг на репетиции эта штука работать перестала! И люди, которые доставили ее, сказали, что не знают, почему это произошло. Ответ неверный: значит, это может произойти снова. Так что мы быстро от нее избавились. Все, что у нас оставалось, это два DAT-магнитофона. Так что мы в каждый из них вставили по маленькой DAT-кассете. Идея заключалась в том, чтобы включить их две одновременно, но звук передавать только через одну, так что, если одна из них выйдет из строя, мы переключимся на вторую. И на этих крошечных DAT-кассетах держалось все представление, притом что иногда звук должен был быть очень громким. К счастью, это сработало.

Потом у нас был этот освежеванный олень на ходулях высотой четырнадцать футов. Мы скрепили две больничные каталки, так что человек внутри оленя должен был лежать на них. В определенный момент эта штука оживает, но тот парень пролежал так долго, у него от головы вся кровь отхлынула, и, когда на него упал свет софитов и ему пора было двигаться, его подбросило вверх прямо на ходулях. Он не понимал, что происходит, и просто пошел... *(Смеется.)* А я — очень далеко, у

микрофонов, и ничего не могу поделать. Будто наблюдаю за аварией, но не могу прийти на помощь — слишком далеко. Ужасное ощущение. Он двинулся с места *(смеется),* потом ускорился, но уже не шел, а валился. А двигался он к оркестровой яме! Слава богу, там оказался этот парень, барабанщик Фудзи. Он бросил свой барабан и поймал того человека, прежде чем он разбился. Он поймал падающего оленя. *(Смеется.)* А публика в зале думала, что так и задумано. Я смог сказать только: «Уберите оленя прочь со сцены!» *(Смеется.)*

Но потом этот человек в костюме освежеванного оленя не захотел участвовать во втором представлении. Я пошел в гримерную, но он не стал со мной разговаривать. Просто сидел там. Так что мне пришлось говорить с ним, упрашивать сделать еще одну попытку, обещал больше не светить ему в глаза, — Малыш Майк расхаживал по сцене с фонарем на голове и ослеплял его. И еще я сказал «оленю», что он может взяться за ту огромную железную конструкцию типа водопроводной, которую мы установили на сцене. Так что во время второго выступления он действительно за нее придерживался. Это было не совсем то, что нужно, но он помнил, что произошло, и не хотел повторения.

В этот период вы также сняли множество рекламных роликов, многие из них — для дорогих духов, таких как «Opium» от Ив Сен-Лорана, «Obsession» Келвина Кляйна и «Gio» для Джорджо Армани.

Точно. Мне больше всего нравится последний. Джорджо сам позвонил мне, сказал, что выпускает новые духи и ищет идею для рекламной кампании. Так что я написал кое-что, это было больше всего похоже на маленькое стихотворение, отослал ему, он отправил мне деньги — и мы начали снимать. Ему, видимо, понравилось, и раскрутке реально помогло.

Почему вам нравится снимать рекламные ролики?

Они как маленькие фильмы, и, работая над ними, я всегда узнаю что-то новое. Мне куда больше нравится работать с европейцами. Они предоставляют больше свободы, они более расслаблены и наслаждаются процессом съемок. В американских компаниях люди куда более напряженные: они рискуют потерять работу и поэтому волнуются, что делает весь процесс куда менее приятным. И я не против них, не пытаюсь сотворить нечто свое, я просто пытаюсь сделать то, что, на мой взгляд, нужно, чтобы продать продукт. Но я всегда внимательно отношусь к своей работе: к сюжету и ко всему остальному. Думаю, что больше всего свободы мне было предоставлено, когда я работал над «Кто такой Gio?».

Довольно смелая одноминутная короткометражка.

Да. Мы снимали большую сцену с музыкантами в клубе в ту ночь, когда в Лос-Анджелесе начались волнения. Внутри клуба были представители всех рас и религий, и они отлично уживались друг с другом, а за его стенами мир разваливался на части!

Больше всего меня удивила серия рекламных роликов для кофе «Джорджия», потому что их действие происходило в Твин-Пикс и многие из персонажей сериала участвовали в продолжающейся истории японца по имени Кен, который ищет в Твин-Пикс свою пропавшую жену...

...Намой. Ну да. Он потерял ее. Над ними было особенно интересно работать. Каждый ролик длиной в тридцать секунд — всего четыре, — события должны были развиваться очень быстро.

Вы не боялись, что, использовав вселенную Твин-Пикс в рекламе, разрушите магию сериала?

Да. В принципе, я против этого. Но мне было так интересно работать над ними, и транслировали их только в Японии, так что мне казалось, это нормально.

И вы не стали бы снимать эти ролики, если бы они были рассчитаны на американский рынок?

Думаю, что нет.

Вы снимали эти ролики в то время, как «Твин-Пикс» шел по телевидению?

Или во время второго сезона, или когда он шел уже только в Японии.

Возможно, к вам обратились из компании, производящей кофе, потому что герои сериала пьют так много кофе?

Да, определенно. «Джорджия» — это кофе в банках. В Японии существует около ста пятидесяти тысяч наименований разных безалкогольных напитков, и новые появляются чуть ли не каждую неделю. Это огромный бизнес. «Джорджия» — самый популярный баночный кофе, со множеством разных вкусов. Но заказчику не понравилась реклама, которую мы сделали. Они хотели получить нечто более традиционное и поэтому не стали продолжать. Изначально мы собирались снять еще четыре ролика в полминуты каждый, но они не захотели.

В 1990 году вы, казалось, были повсюду. У вас был успешный телесериал, фильм — призер Каннского кинофестиваля, серия комиксов в еженедельнике, театральная постановка и альбом, записанный вместе с Джули Круз. Вы ощущали прилив энергии в то время?

Скорее у моей судьбы был прилив энергии! Я всегда был занят несколькими проектами одновременно или всегда готов заняться чем-то еще. Но судьба иногда держит двери на замке.

Горит красный свет. А когда у тебя появляется возможность сделать что-то, а потом еще и еще что-то, ты это делаешь. Но рано или поздно тебя все равно ждет поражение. Каждый достигает той точки, после которой все начинает оборачиваться против него.

По-вашему, это неизбежно?

Это связано с человеческой природой. Вот только ты не веришь, что это случится и с тобой тоже. Это как смерть. Но ты все равно умираешь, а потом возрождаешься. Это хорошо, хотя и болезненно, потому что, когда снова приходится все начинать с нуля, ты по крайней мере можешь двигаться в новом направлении.

Что там за шум, не линчеватели часом? Николас Кейдж (Сейлор) и Дэвид Линч на съемках «Диких сердцем» (1990)

Кроме всего прочего, тогда у вас был роман с Изабеллой Росселлини, что также работало на образ «Дэвида Линча, любимца прессы». Вас это нервировало?

Успех — лукавый искуситель, и ты не понимаешь, что все это значит, пока некой частью сознания не почуешь, что пуля легла в ствол, а веревка наготове.

9. «Шоссе в никуда»

В моем доме муравьи

Фильм «Твин-Пикс: Огонь, иди за мной» был запущен в 1991 году в производство с фантастической скоростью, но до того, как Линч приступил к съемкам следующего фильма, прошло четыре года. Во-первых, режиссер не мог найти такой проект, которым он мог бы по-настоящему увлечься, во-вторых, полнометражный фильм о городке Твин-Пикс был весьма прохладно воспринят как критиками, так и зрителями. Естественно, после этого Линча предпочитали не приглашать ни на какие проекты, которые могли бы оказаться дорогостоящими или «трудными».

Одним из проектов, для которых Линчу не удалось найти финансирования, стал художественный фильм «Мечты парнокопытных». Линч работал над сценарием совместно с Робертом Энджелсом, который до этого написал сценарии к десяти сериям «Твин-Пикс» и участвовал в создании сценария к полнометражному фильму. Все их последующие совместные работы относились к комедийному жанру. В «Мечтах парнокопытных», если верить Энджелсу, рассказывается история «трех парней, которые когда-то были коровами. Они живут в районе Лос-Анджелеса, который называется Ван-Нюс, пытаются обустроиться, сосуществовать с нами, людьми. Выглядят они как люди, но все равно остаются коровами. Ведут себя как коровы. Любят просто стоять и наблюдать, как мимо дома проезжают машины, и все такое».

И «Мечты парнокопытных», и «Один пузырек слюны», который писался вместе с Марком Фростом, ждала неудача. Зрителям пока не представилась возможность увидеть полнометражную комедию от Дэвида Линча. Но чувство юмора - важная черта линчевского характера. Примером может послужить двадцатидвухминутный фильм «Ковбой и француз», снятый по заказу французской газеты «Фигаро» и кинокомпании «Эрато филмс» для сборника «Французы глазами...», в котором принимали участие режиссеры из разных стран. Эта короткометражка - единственный фильм, в котором Линч углубляется на территорию вестерна, жанра, который обычно мало его интересует,- типичный образец комедии в линчевском ее понимании. Комический эффект достигается в основном благодаря недоразумениям и языковому барьеру между героями. «Это абсурдно и *действительно* очень глупо. Мне нравится это сочетание, но, похоже, оно нравится мне одному!»

Хотя союзника Линч нашел еще во время первой встречи с Бобом Энджелсом. Они собрались, чтобы обсудить энджелсовский сценарий для одной из серий «Твин-Пикс».

- Мы договорились встретиться в половине третьего, и я сказал: «В это время китайцы ходят к зубному врачу». Это самая первая шутка, которую я узнал, и к тому же самая глупая. Дэвид рассмеялся и сказал: «Отличная шутка!» - и после этого между нами установилось полное взаимопонимание.

В начале девяностых Линч, все еще в соавторстве с Марком Фростом, увлекся работами для телевидения. Действие ситкома «В эфире» происходит в вымышленной нью-йоркской телекомпании «Зоблотник» в 1957 году. Роли сыграли отличные актеры, многие из которых до этого снялись в сериале «Твин-Пикс», а сценарий, написанный при участии все того же Боба Энджелса, выступившего здесь вдобавок исполнительным сопродюсером, являл собой образец гротескного юмора. К сожалению, взрывоопасная смесь абсурдного фарса с непредсказуемой интеллектуальной игрой оказалась совершенно неприемлемой. Всего было снято семь эпизодов, но только три из них вышли в эфир. Линч признает:

- К тому моменту все в Эй-би-си уже были по горло сыты «Твин-Пикс», и новый сериал не получил никакой поддержки от телекомпании. Он им вообще не понравился.

«Номер в гостинице», трехсерийный телефильм, действие которого происходит в номере 603 железнодорожной гостиницы в Нью-Йорке, был снят для телекомпании Эйч-би-оу.

Еще одна работа Линча, казалось, была встречена равнодушно и даже враждебно. Первая и третья серии, где сценаристом выступил Барри Гиффорд, а постановщиком сам Линч,-«Фокусы», действие которой происходит в 1969 году, и «Отключение электричества» (1936), - выглядели довольно убедительно. Но вторая, «Избавиться от Гарри», поставленная Джеймсом Синьорелли по сценарию Джея Макинерни[24], из-за своего легкого юмористического тона казалась неуместной попыткой подсластить пилюлю, смягчить воздействие созданных Линчем и Гиффордом мрачных и таинственных картин тихой безысходности в декорациях гостиничного номера.

Исполненные тревоги «Фокусы» с Фредди Джонсом, Гарри Дином Стэнтоном и Гленн Хедли и гипнотическое «Отключение электричества» с Криспином Гловером и Алисией Уитт стоит отметить за потрясающую лаконичность гиффордовских сценариев, а также за деликатное отношение Линча к тексту (две камеры скорее равнодушно наблюдают за происходящим на площадке, чем вмешиваются в действие) и потрясающую игру

актеров. Периодическим чувством приближающейся опасности, прекрасно переданным ощущением паники, обманчивой простотой обе серии напоминают следующий полнометражный фильм Линча «Шоссе в никуда», на создание которого режиссера вдохновит одна-единственная гиффордовская фраза и сценарий к которому станет их первой крупной совместной работой. Особенно перекликаются с будущим фильмом «Фокусы» - в них тоже содержатся мотивы раздвоения личности и женоубийства.

Однажды журнал «Буклист» написал о Гиффорде: «Его герои - странная смесь полного безумия и подлинного гуманизма, необузданной эксцентричности и абсолютной независимости. Некоторые вещи не поддаются анализу, и Барри Гиффорд - одна из них».

Неудивительно, что Линч и Гиффорд нашли общий язык и что в результате получилось «Шоссе в никуда» - фильм, в котором применяется совершенно новый подход к киноповествованию и который, если верить Гиффорду, больше похож на «Голову-ластик», чем все другие фильмы Линча:

- Я думаю, что «Шоссе в никуда» - очень серьезный фильм, вот почему он напоминает мне о «Голове-ластик». Эта картина - как оживший портрет. Я не понимал этого, пока не начал просматривать отснятый материал, и тогда это открытие поразило меня.

Многое было сказано о нарративной структуре «Шоссе в никуда», сложном переплетении параллельных миров и личностей, которое не слишком охотно раскрывает перед зрителем свои многочисленные тайны. Это привело некоторых критиков в замешательство, а других и вовсе в бешенство. Как и Линч, Гиффорд ненавидит говорить о фильме, «объяснять» его зрителю:

- Думаю, можно сказать, что это фильм о человеке, который обнаруживает себя в крайне зловещей ситуации, и с ним случается приступ паники. Попытки совладать с последствиями своих действий даются ему очень тяжело, и его психика не выдерживает этого напряжения. Я думаю, это очень реалистичная и очень честная история болезни человека, который оказался не в силах справиться с ситуацией. Но в ней заложено куда больше смыслов. Любая интерпретация будет неадекватной, потому что фильмы снимаются для того, чтобы их смотрели.

Со времени съемок «Твин-Пикс: Огонь, иди за мной» и до того, как вы приступили к работе над «Шоссе в никуда», прошло четыре года. Почему вам понадобилось так много времени, чтобы начать следующий фильм?

Я принимался за работу над несколькими проектами, но по

той или иной причине ничего не происходило. Главное же — найти то, во что можно по-настоящему влюбиться. Нельзя снять фильм только из-за денег или еще по какой-то другой причине, если ты не влюблен в то, над чем работаешь, не чувствуешь вдохновения.

Но вы же, наверное, увлекались теми или иными идеями за эти четыре года.

Да, но если бы символику моих видений да передать словами, никто и не взялся бы за продюсирование моих фильмов! Я не знаю, что значат те или иные вещи, у меня просто есть ощущение, что одни уместны, а другие нет. Кроме того, есть еще и судьба. Иногда судьба к тебе благосклонна, и по ее милости некоторые вещи происходят, а некоторые нет. Я хотел поставить «Мечты парнокопытных», но, возможно, это не должен был быть мой следующий фильм после «Твин-Пикс», хотя временами мне этого и хотелось. Но что-то не позволило этому случиться. Некоторым вещам суждено произойти, а некоторым нет. «Шоссе в никуда» показался правильным выбором не только мне, но и многим другим людям, без которых этот проект просто не состоялся бы.

Говорят, вы уже давно мечтаете экранизировать «Превращение» Кафки.

Да. У меня есть сценарий. Его еще нужно немного доработать, но мне он очень нравится. К сожалению, это очень дорогой проект, а фильм неминуемо провалится в прокате.

Почему вы так думаете?

Ну, может, и не провалится, но там столько слов! Много и обычных диалогов, и непонятных, к которым понадобятся субтитры. Будет похоже на чтение книги. *(Смеется.)*

Каково ваше видение этой истории?

Я думаю, что буду следовать сюжету первоисточника, но перенесу действие в Америку пятидесятых годов — в пятьдесят пятый или пятьдесят шестой. Но это будет восточноевропейская версия пятидесятых, хотя и в Америке. Плюс как-то периферийно вклинится рок-н-ролл.

С Кафкой дело обстоит так же, как и со всеми остальными писателями: дай экранизировать его десятерым режиссерам, и получишь десять совершенно разных прочтений. Но, разумеется, мое будет единственно верным! *(Смеется.)*

Вы, как известно, продолжаете писать картины, и ваше увлечение фотографией тоже развивается одновременно в нескольких направлениях. Меня заинтриговала цветная фотография «Глиняная голова с индюшкой, сыром и муравьями», которая появилась на обложке вашего второго совместного

альбома с Лнджело Бадаламенти и Джули Круз [«The Voice of Love»]. Что изображено на этой фотографии?

Ну, у меня на кухне завелись муравьи, они приходили туда на водопой. Так что я слепил маленькую человеческую голову из сыра и индейки, обмазал ее глиной и водрузил на проволочную вешалку. Индейка с сыром торчала из глаз, ушей и рта. Я знал, что муравьи не устоят перед таким угощением, и, конечно же, на следующий день они уже нашли его, построили целое шоссе и залезали внутрь через глаза и рот. Они буквально кишели вокруг этой головы, утаскивали маленькие кусочки сыра и индейки и возвращались за новыми порциями.

Они работали на меня круглосуточно и полностью вычистили глиняную голову от последних остатков еды за четыре дня. Муравьи — трудолюбивые ребята, и, если у тебя есть для них работа, они выполнят ее без лишних вопросов.

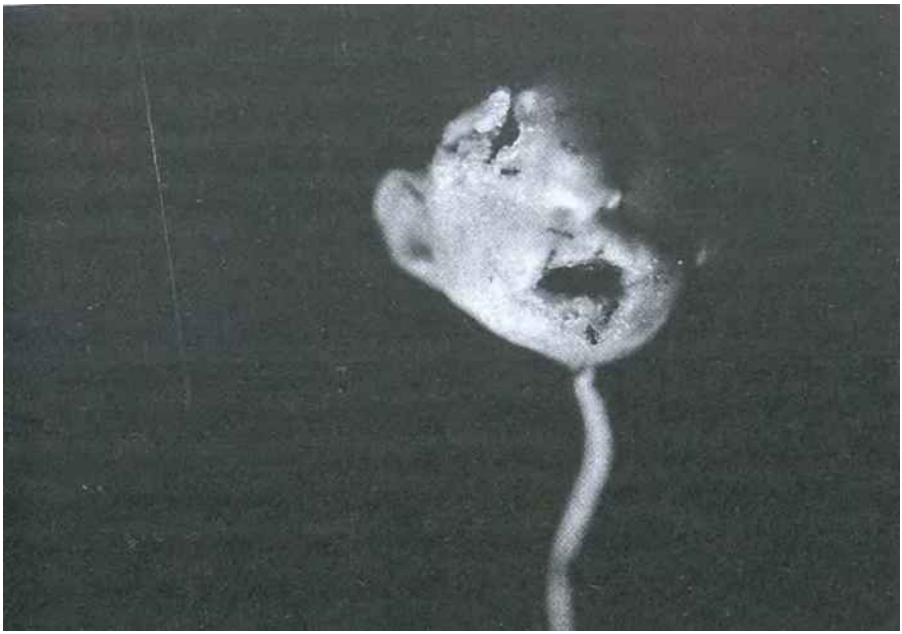
На другой фотографии, «Человек думающий», мы видим игрушечную человеческую фигурку с расплющенной головой — как будто Господь заскучал и оставил свое творение незавершенным.

Голова сделана из жевательной резинки. Пожеванная жевательная резинка выглядит как нечто органическое, как кусок плоти. Комок жевательной резинки кажется похожим на голову, так что я просто прилепил его к фигурке, которая у меня была. В фотографировании небольших предметов есть что-то особенное. Глубина резкости в этом случае меньше сантиметра. Подсознание говорит тебе, что ты находишься в мире, где пропорции искажены, так что фотографии смотрятся очень интересно. А из-за такой крошечной глубины резкости я могу взять, например, фотографию здания и поместить туда фигурку, и тогда будет непонятно, что вообще происходит. Мне нравится совмещать подобные вещи.

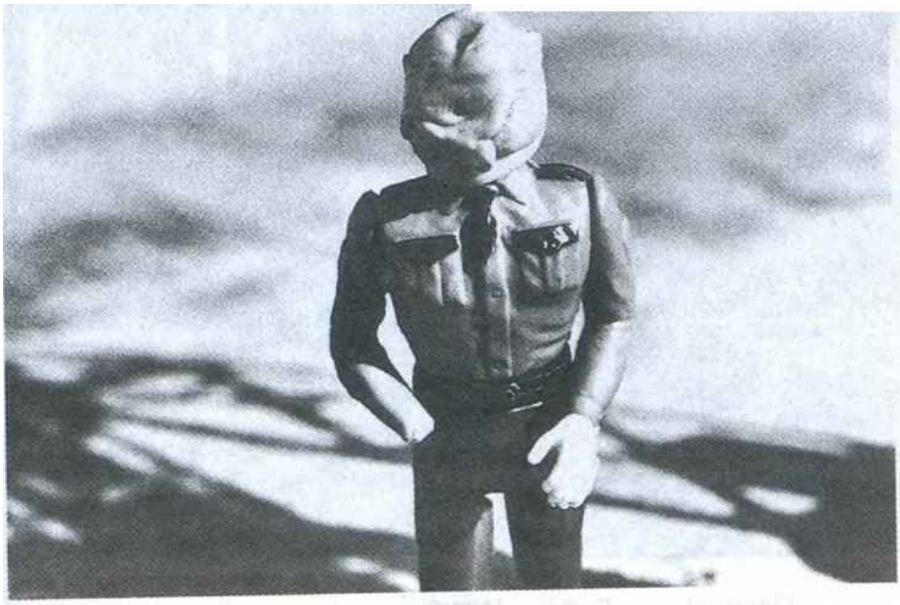
Серия фотографий снеговиков, которую вы сделали в Бойсе, штат Айдахо> в 1993 году, вызывает у меня множество ассоциаций. Они тоже странные создания, распадаются под воздействием солнечного света. Еще они представляют собой продукт творчества людей, которые их слепили. Не хочешь, а задумаешься, похожи ли на своих создателей снеговики, стоящие как часовые в маленьких садиках перед жилыми домами. Они выглядят очень выразительно.

В Бойсе зимой часто идет снег. И хотя он почти всегда быстро тает, люди лепят перед своими домами снеговиков. Есть некий традиционный способ лепить снеговика. Меня больше всего заинтересовали «вариации на тему». Не знаю, кто сделал первого снеговика, но у них всегда были глаза из углей, трубка и шарф вокруг шеи. Но теперь все изменилось. Люди делают куда более

странных снеговиков. И ты говоришь: «Эй, а вот это действительно очень интересно!» — потому что они к тому же сделаны из снега, материала, с которым у тебя редко есть возможность поработать. И слепленное из него человеческое тело выглядит великолепно. Мне хотелось бы сделать больше фотографий, потому что дома на заднем плане тоже очень меня заинтересовали. А сами снеговики похожи на инопланетян. По-настоящему фантастические образы.



«Глиняная голова с индейкой, сыром и муравьями» (1991). Фото Дэвида Линча

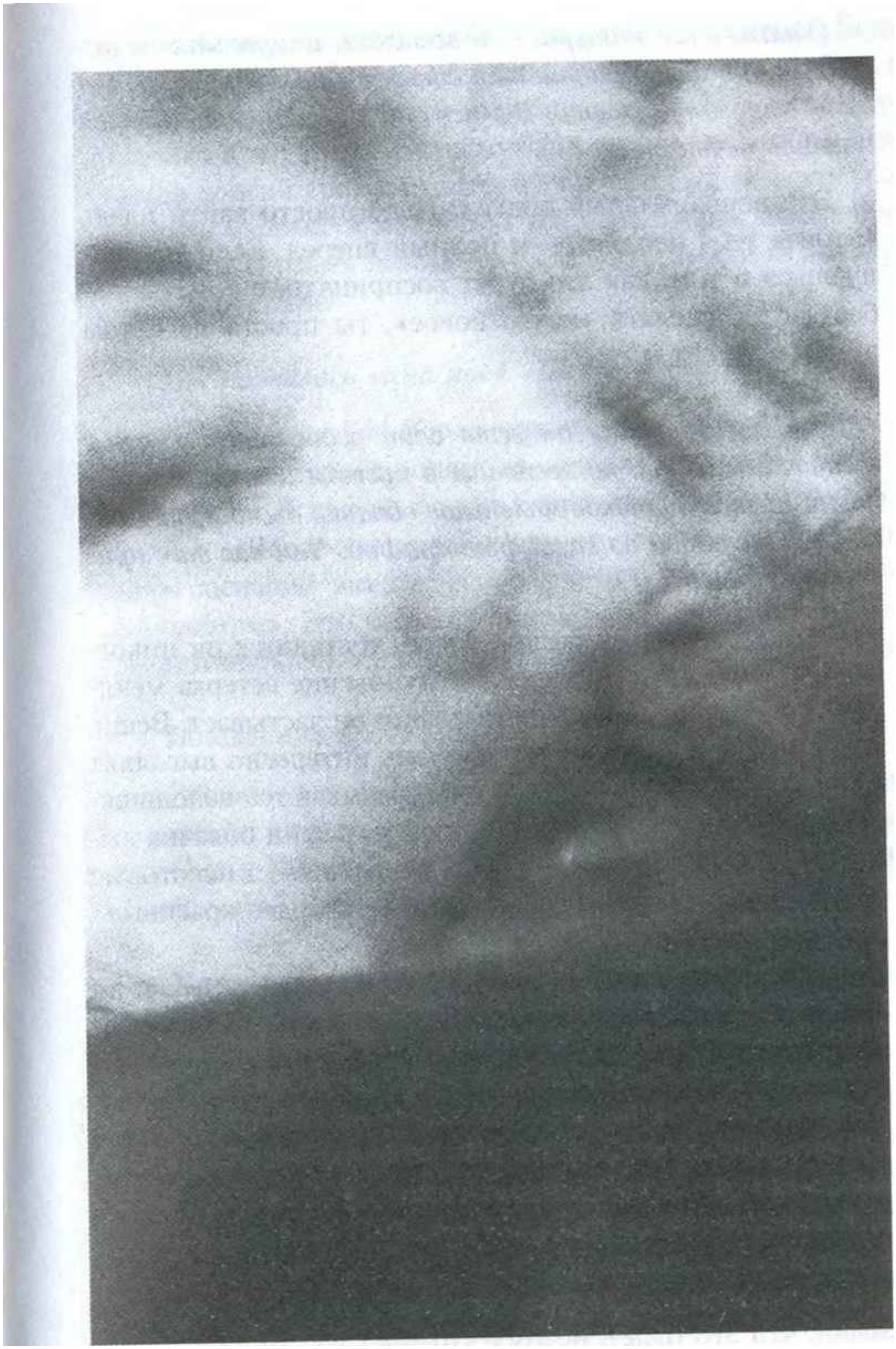


«Человек думающий» (1988). Фото Дэвида Линча

Еще одна серия фотографий — «Обнаженные в дыму», причем, что для вас нехарактерно, она выполнена в цвете. С одной стороны, это почти традиционные фотографии обнаженной женской натуры, но дым делает их куда более загадочными. Это выглядит так, словно тела женщин дымятся сами, буквально сгорая на медленном огне.

Сначала это были просто сигареты. Но потом я решил пойти дальше: почему не оставить один лишь дым? Дым размывает контуры предметов. К тому же это совсем другая текстура. Сочетание казалось очень интересным, и я взял дымовую машину у своего друга, мастера по спецэффектам Гэри Д'Амико. У него около сотни дымовых машин. Мне нравится черный дым, но машин, которые производили бы его, больше не делают. Единственный способ получить по-настоящему черный дым — это жечь покрышки, но дым будет таким ядовитым, что мало не покажется.

«Снеговики в Бойсе» (1993). Фото Дэвида Линча



«Обнаженные в дыму» (1994). Фото Дэвида Линча

Обнаженная натура — и женская, и мужская — исследована в фотографии так досконально, что утратила свою выразительность. Вы все же решили попытаться сказать нечто новое?

Это неправильный подход. Надо просто найти идею, которая тебя цепляет, — и полный вперед. Если ты волнуешься о том, как это будет воспринято, о том, способен ли ты сделать «нечто новое», ты просто не о том думаешь.

В «Шоссе в никуда» есть один особо тревожный и загадочный образ: по лестнице в пустом и темном доме поднимается одинокое маленькое облачко дыма. Оно словно сошло с одной из этих фотографий. Чем вас так привлекает дым?

Дым — это такая беспокойная субстанция: он никогда не стоит на месте, малейшее дуновение ветерка меняет его очертания. Но на фотографии он застывает. Вещи, которые все время движутся, очень интересно выглядят на фотографиях, потому что они оказываются неподвижными. Можно сделать миллион фотографий облачка дыма, и каждая из них будет завораживающей, а некоторые бросятся в глаза как более странные и более красивые.

«Шоссе в никуда» — это вторая из трех картин, на съемку которых вы подписали договор с французской кинокомпанией CiBy-2000. Очевидно, они решили, что «Шоссе в никуда» — это именно то, что нужно запускать в тот момент. Вы написали сценарий и сказали им: «Вот над чем я хочу работать», или вы сначала обсудили проект с ними? Как работает ваше соглашение?

Я обсудил это с ними до того, как мы с Барри Гиффордом приступили к написанию сценария, но они не знали, что это будет, потому что мы сами еще не знали, что это будет. По-моему, мы сначала набросали заявку, но люди из CiBy — очень странные, им всегда требуется очень много времени, чтобы они одобрили проект. Если уж они его одобрили, то поддерживают тебя целиком и полностью, но сценарий мы дописали в марте девяносто пятого, а к съемкам приступили только в ноябре. Это очень долгий срок для того, чтобы принять решение, составить бюджет и закончить все переговоры. Мне очень хотелось снимать летом, но была уже зима, и мы замерзали в пустыне!

Как появилась сама идея «Шоссе в никуда»?

Ну, у Барри Гиффорда есть книга «Ночной народ», и там один из героев роняет это словосочетание — «шоссе в никуда». Я как-то сказал Барри, что мне нравится название «Шоссе в никуда» и нам стоит попробовать написать сценарий вместе. И он ответил: «Ну что ж, давай попробуем». Это было где-то за год до того, как мы начали писать, но без этой фразы ничего бы не произошло.

Почему она произвела на вас такое впечатление?

Это такой потрясающий образ — «шоссе в никуда». Вызывает самые разные ассоциации. А потом я узнал, что Хэнк Уильяме когда-то написал песню, которая называлась «Шоссе в никуда».

Учитывая, что у вас было всего эти три слова, легко ли вам было начать работу над сценарием?

Нет. У каждого из нас были какие-то свои идеи о том, что могут значить эти слова. Мы встречались, чтобы выпить кофе и поделиться этими идеями. И идеи друг друга нам вообще не нравились! А после этого переставали нравиться и наши собственные! А потом я рассказал Барри о тех образах, что пришли мне в голову как-то ночью. Это была та ночь, когда мы закончили снимать «Огонь, иди за мной». Мы с Мэри Суини ехали домой, я рассказал ей кое-что, и она типа испугалась, да и я сам типа испугался. А когда поделился этими идеями с Барри, он воскликнул: «Черт, в этом что-то есть!» Так мы начали двигаться в совершенно другом направлении.

Что именно пришло вам в голову?

Почти вся первая треть фильма, только без нескольких сцен, которые появились в окончательной версии сценария. В доме живет парочка, и они получают по почте видеокассету. На видеокассете их дом, заснятый снаружи. Они ничего об этом не думают, а потом получают еще одну кассету, и на ней видят свою гостиную, а потом самих себя спящими в кровати. Я увидел тогда все до момента, когда Фреда бьют по лицу в полицейском участке, — до того, когда человек вдруг оказывается в каком-то новом месте, не понимая, как он там очутился и что пошло не так.

Эти идеи пришли к вам именно так, как вы здесь описывали: вы просто сели, расслабились и отправили ваше воображение в свободный полет за идеями и образами?

Да. В мире становится все больше шума и суеты, так что даже просто посидеть в тишине — это уже большая проблема. Мой друг Бушнелл Килер говорил: «Чтобы плодотворно заниматься живописью в течение одного часа, нужно, чтобы перед этим все оставили тебя в покое часа на четыре». Если бегаешь и суетишься, то просто не можешь ни о чем думать, ничего делать. Чтобы попасть на ту территорию, где водятся новые идеи, нужно прекратить мельтешить на поверхности и погрузиться действительно глубоко.

Вы делаете это систематически, выполняя некий ритуал? Это похоже на медитацию?

Нет. Медитация — это нечто совсем другое. Творческий процесс — это скорее форма созерцания. Ты начинаешь думать, и одно приводит к другому, и ты уже забываешь, с чего все началось. На какое-то время ты вообще забываешь, что думаешь. Ты заблудился, но если в этот момент пробираешься сквозь какую-то лазейку в большое хранилище идей, то понимаешь, что

все идет как надо.

А начало фильма — слова «Дик Лоран мертв»... Я проснулся однажды утром и услышал, как кто-то говорит в домофон: «Дейв!» — и я ответил: «Да?» — и тогда он произнес: «Дик Лоран мертв». И я переспросил: «Что?» Но ответа не было. Я не могу увидеть входную дверь, если не пройду через весь дом и не выгляну из большого окна. Я выглянул и никого не увидел. Не знаю, кто такой Дик Лоран. Все, что мне известно, это что он мертв.

В эту историю никто не поверит!

Это правдивая история! Честно! Клянусь вам.

Вы сами писали сценарии к «Голове-ластик», «Синему бархату» и «Диким сердцем». Нравится ли вам работать над сценарием вместе с кем-то?

Сценарий к «Человеку-слону» я писал совместно с Крисом де Вором и Эриком Бергреном, к «Твин-Пикс» — с Марком Фростом, «Огонь, иди за мной» — с Бобом Энджелсом, а над этим последним сценарием мы работали вместе с Барри. Мне нравится работать вместе с кем-то, потому что можно друг друга проверить. Если это не сдерживает творческую работу мысли, то вдвоем работать лучше — дело двигается быстрее и вы не сбиваетесь с курса, если между вами происходит правильная химическая реакция. Если бы над «Шоссе в никуда» мы работали вместе с Марком Фростом, конечный результат был бы совсем другим. Каждый человек привносит нечто свое, уникальное. Барри тоже привнес в нашу работу что-то, что мог привнести только он. И когда мы работаем вместе, что-то происходит. Так уж мы оба устроены.

По-видимому, вы с Барри Гиффордом похожи хотя бы в одном: вы оба не любите рассуждать о смысле, который вкладываете в свои произведения, оба избегаете личных интерпретаций. Ведь так?

Да. Работая над сценарием «Шоссе в никуда», мы никогда не говорили о значении тех или иных вещей. Мы двигались синхронно, и многие вещи были понятны без слов. Мы иногда что-то обсуждали, но это может быть опасно: когда какие-то вещи становятся чересчур конкретными, полет фантазии останавливается. Иногда происходят вещи, которые помогают тебе подняться надо всем и увидеть нечто большее.

И сценарий, и сам фильм воспринимаются как верхушка айсберга. Они полны подсказок, ключей к возможным интерпретациям. Но многие вещи не называются прямо, а только подразумеваются. Вы это обсуждали — что в сценарии будет высказано до конца, а что нет?

Нет. Не знаю, как насчет Барри, но для меня каждая деталь привносит новый эмоциональный оттенок. Идея обретает свою

целостность, завершенность, и тебе просто нужно держаться этой идеи на протяжении всей работы над фильмом. В сценарии многие вещи остаются непроговоренными, ведь мы с Барри знали, что режиссером буду я. Хотя, на мой взгляд, этот сценарий работает просто отлично. Но сценарий — это еще не законченное произведение. Иначе можно было бы просто опубликовать сценарий, и все.

Что вас так привлекает в работах Гиффорда?

Мне нравится то, как он воспринимает вещи, нравится его точность. Он понимает тот мир, который меня привлекает — и который привлекает его тоже. Еще мне нравятся его герои, то, как они говорят, их драйв, их уверенность в себе и искренность. В текстах Барри также много умолчаний, поэтому тут всегда есть с чем поработать: он оставляет пространство для воображения. Я уверен, что Барри и в голову не приходило многое из того, что есть в моем фильме «Дикие сердцем», но идеи были заложены в его книге.

Гиф форд как-то сказал, что равновесие между вами объясняется тем, что вы заставляете обыденное казаться необычным, а он делает необычное обыденным. Вы согласны?

Да, это сравнение предложил его друг, Винни Дезерио. Звучит хорошо, но у меня нет никаких мыслей по этому поводу.

Гиффорд не участвовал в создании сценария «Диких сердцем», а потом вы работали исключительно в качестве режиссера и исполнительного продюсера над двумя его телепьесами для мини-сериала Эйч-би-оу «Номер в гостинице». То есть «Шоссе в никуда» — это ваш первый опыт совместной работы над сценарием. Вы много обсуждали то, как именно прописанное в сценарии будет воплощено на экране?

Нет. Барри понимает, что сценарий — это еще только набросок, что после того, как вы подберете актеров, натуру и приступите к съемкам, фильм может стать не совсем таким, каким вы представляли его себе в самом начале.

Вы могли бы прокомментировать разнообразие стилей в «Шоссе в никуда»? Первая часть очень медленная, полная недомолвок и ужаса, но атмосфера фильма и темп развития событий радикально меняются, когда мы покидаем дом Фреда и Рене и попадаем в мир Пита Дейтона.

Меняется не стиль, меняются персонажи и место действия. У каждой части фильма должны быть свои особенности. Я думаю, смена стиля или то, что выглядит как смена стиля, определяется этими особенностями.

Фильм — как пирамида. Вначале ты поднимаешься медленно, но потом тебе приходится увеличивать скорость.

События набирают ход, и, хотя сначала ты можешь этого не замечать, в действительности движение уже ускорилось, просто потому что ты продвинулся достаточно далеко. Ощущения, если к ним прислушиваться, завладевают тобой все быстрее и быстрее по мере того, как продолжаешь восхождение. Ты не видишь этого, когда занимаешься монтажом, потому что монтируешь кусочек за кусочком и думаешь, что можно двигаться достаточно медленно. Но потом, когда ты видишь все целиком, тебе хочется умереть на месте. И ты начинаешь кромсать. И больше всего вырезаешь из последней части. И ее события развиваются с дикой скоростью.

В первой части фильма — в доме Фреда и Репе — зрителю кажется, будто его поджаривают на медленном огне, будто он попал в чужой кошмар. Вы именно так себе это и представляли?

Да. Именно такая атмосфера соответствует этой части фильма. Мы видим пару, которая ощущает, что где-то на границе сознания или по ту сторону этой границы притаились большие проблемы. Но эти двое не в силах перевести их на сознательный уровень и встретиться с ними лицом к лицу. Поэтому проблемы просто витают над ними, принимают другие облики. Их жизнь становится похожа на дурной сон. Обстоятельства порой складываются роковым образом, вот о чем говорится в этой истории. Здесь изображено несчастливое стечение обстоятельств и чувства человека, который попал в беду. Думающего человека, который попал в беду.

В этой части фильма нередко используются затемнения, кадры возникают из темноты и снова погружаются в нее. Почему для самой напряженной части фильма вы использовали именно этот прием?

Я всегда любил затемнения, но опять не могу объяснить почему. Пытаясь объяснить это, я наговорил бы чепухи. Но все события происходят постепенно. Им нужно время, чтобы назреть, произойти и уступить место новым событиям. И нужна небольшая пауза, перед тем как возникнет нечто новое. Время, чтобы подумать. Причем какую-нибудь мысль из тех, что не доводят до добра. *(Смеется.)*

Дом Фреда и Рене имеет неопределенную географию. Он кажется бесконечным: заходя в него, как будто попадаешь в огромный темный лабиринт. Это напоминает квартиру Дороти Валленс в «Синем бархате».

Правильно. И еще это похоже на то, какими порой становятся отношения между людьми. Ты не знаешь, как они будут развиваться, закончатся они или так и будут продолжаться, принося больше и больше проблем. Но все это сделано неосознанно. У тебя такой огромный выбор выразительных

средств, что, когда пытаешься передать какую-то эмоцию, просто работаешь и работаешь, пока не почувствуешь, что добился правильного эффекта. Как только создается правильное ощущение и каждый звук, каждый шаг и весь вид в целом только усиливают его, ты понимаешь, что находишься на верном пути.

Серьезные проблемы на сковородке под названием «дом».
Фред (Билл Пуллман) и Рене Мэдисон (Патрисия Аркетт) в «Шоссе в никуда» (1997)

Дизайн интерьера в доме выглядит очень лаконичным и продуманным. В результате каждая деталь играет свою роль — например, ряд цветочных горшков с сансевьерами, которые выглядят как стена зеленого пламени.

Ну, работа художника-постановщика задает настроение фильма. Мне нравятся эти растения. Они не слишком бросаются в глаза и к тому же отлично вписались в обстановку. Вообще-то я не очень люблю, когда в доме есть растения. Цветы — это нормально, но они мне не очень нравятся. Снаружи — пожалуйста, но не внутри дома. Мне больше нравится мох. Знаете, я очень люблю мох. Он так медленно растет, но в то же время такой органичный. Выглядит как зеленое мясо. Очень красиво.

Как и другие ваши работы, «Шоссе в никуда»

сосредоточивается на теме дома. Речь идет о событиях, которые произошли в одном доме в пригороде. И в этом доме очень важную роль играет звук. Расскажите, пожалуйста, об использовании звука в этом фильме.

Дом — это именно то место, где все может пойти не так; использование звука продиктовано этой идеей. У вас есть комната, и если там очень тихо или звука нет совсем, то вы просто ее рассматриваете. Чтобы создать настроение, вы находите звук, который медленно проберется в эту тишину. Но некоторые звуки могут и разрушить атмосферу. Так что вы избавляетесь от всего лишнего, а потом отбираете то, что будет работать на создание нужного вам образа, сделает его цельным и завершенным. Эпизод с перемещением во времени, и вот эта идея здесь, вот этот звук там, вот это слово произнесено, вот этот взгляд брошен, вступает музыка — и люди начинают плакать. Или истерически смеются, или пугаются. Как все это работает? Кинематограф обладает поистине волшебной силой — просто невероятно.

Но каждый элемент должен быть на своем месте. Как в симфонии. Ты просто достраиваешь и достраиваешь. Ты добираешься куда-то, но отдачу получишь, только если все, что было до этого, являлось уместным. Эта музыка не может попросту взяться из ниоткуда. Все, что происходило раньше, подводит вас к этому взрыву эмоций, и вот уже в зале кинотеатра нет ни одной пары сухих глаз — люди просто сходят с ума.

В доме Фреда и Рене мы то и дело слышим низкий гул, как перед лос-анджелесским землетрясением, когда опасность надвигается откуда-то из самых глубин.

Да. Один канал из шести, идущий к сабвуферу, дает этот мощный, низкий звук. Но важно не перестараться: надо создавать и поддерживать напряжение, но не злоупотреблять подобными эффектами.

Эта часть фильма по ощущениям также напоминает «Голову-ластик» — тем, как медленно и обреченно двигаются герои Патрисии Лркетт и Билла Пуллмана. Вы много репетировали с ними, как с Джеком Нэнсом в «Голове-ластик»?

Да. Многие режиссеры предпочитают более быстрый темп. Но это не сознательный выбор с моей стороны. Дело в том, что, если все происходит слишком быстро, чего-то не хватает. Чтобы замедлить темп, ты должен четко проговорить, почему все должно выглядеть тем или иным образом, с чем это связано и какое должно произвести впечатление. Если ты задумываешься о внутреннем содержании, то движения замедляются. Когда актер втянется в такой режим работы, он будет делать это

автоматически.

Диалогов, которые могли бы актерам что-то подсказать, совсем немного, так?

Да, но в них важна каждая интонация, каждое движение. Не то чтобы я говорил актерам, как именно следует произносить каждую реплику, — я никогда так не делаю. Мы просто разговариваем и очень скоро начинаем понимать друг друга без слов.

Это один из самых сложных для понимания ваших фильмов. Очень трудно разобраться, что же происходит на самом деле, а что — в воображении героев. Вы хотели сбить зрителей с толку?

Нет-нет. Эта сложность была мне необходима, но не для того, чтобы сбить с толку, а чтобы дать почувствовать загадку. Загадка — это хорошо, а неразбериха — это плохо, и между ними огромная разница. Я не люблю говорить о таких вещах, потому что говорить о них так, как они того заслуживают, могут только поэты. Но ключи к правильной интерпретации в этом фильме есть. Я продолжаю утверждать, что история, которая в нем рассказывается, достаточно прямолинейна, и только некоторые вещи трудно понять сразу.

Мы многого не понимаем в реальной жизни, но, когда то же самое происходит в кино, люди начинают волноваться. Но на самом деле все это может быть понято каким-то образом. Большинство фильмов сняты так, чтобы их мог понять кто угодно. В них не оставлено места для фантазий и чудес. Когда в CiBy прочитали сценарий, у них возникло какое-то количество вопросов. Но потом они сказали, что фильм гораздо понятней, чем сценарий.

По крайней мере на одном уровне, это фильм о человеке, который, возможно, убил свою жену за то, что она ему изменила, но ни фильм, ни сценарий не предоставляют нам доказательств ее вины.

Да, но ведь так обычно и бывает: сначала подозрения, потом доказательства. Если в вас ну ничего нет от параноика, все равно в вашем сознании подозрения выглядят как нечто реальное, как если бы все произошло на самом деле. Так что доказательства оказываются ненужными. А Фред очень, очень чувствителен. *(Смеется.)*

Нигде в сценарии не говорится открытым текстом о смерти Рене, но фильм сообщает об этом событии еще менее прямолинейно: мы какую-то долю секунды видим то у что может быть ее изуродованным телом. Почему?

Потому что в том, что это произошло, не уверен Фред. Но Фред-то никогда и не был ни в чем уверен. И все же в этом

событии он уверен достаточно, чтобы это свело его с ума.

Вы часто вводите в обыденную ситуацию угрожающий или чужеродный элемент или хотя бы намек на него. Можете что-нибудь об этом сказать?

Ну, это часто происходит. Вы где-нибудь хорошо проводите время, и вдруг кто-то произносит нечто, наводящее ужас. Или вы видите, что из кармана у кого-то торчит пистолет, и это меняет всю ситуацию. У вас есть определенное представление о том, как обстоят дела, но потом что-то случается, и вы видите, что они обстоят совсем по-другому, и вам приходится принять это к сведению. Вот это мне по-настоящему нравится.

Фред одержим ревностью и страхом измены. Вам пришлось пережить что-то подобное?

Мы все можем сочувствовать любому другому человеку, как бы странно он себя ни вел. Я не знаю, почему так, но в каждом из нас есть этот общий для всех людей набор состояний, которые мы можем пережить. Мы все словно уже знаем о них.

Вторая часть фильма открывается сценой с Бальтазаром Гетти в роли Пита Дейтона, лежащим в садовом шезлонге. Здесь все: музыка у цвета, белый заборчик, собака, та плавность, с которой движется камера, — напоминает о «Синем бархате». Классический линчевский кадр, если хотите.

Это начало новой жизни, жизни Пита. Человек просыпается, оглядывается по сторонам, видит кого-то и начинает проявлять любопытство. Этот кадр напоминает мне о моем детстве в Спокейне, штат Вашингтон. *(Смеется.)* Так я и жил, когда мне было два или три года: в маленьком шезлонге. Прекрасные были деньки! Тот заборчик, кстати, был на месте съемок изначально, но зрители ведь обязательно подумают, что это мы его поставили!

Особое значение имеет герой, существующий и в мире Фреда, и в мире Пита, — Таинственный Человек. Он напоминает Человека Из Другого Места в «Твин-Пикс», — возможно, посланца иного мира.

Да, это так. Не хочу объяснять, что он символизирует для меня, но он воплощает некоторую абстракцию.

Пит Дейтон (Бальтазар Гетти) прилег отдохнуть на полпути к раздвоению личности. «Шоссе в никуда» (1997)

Я предполагаю, что это элемент, который был привнесен вами, а не Гиффордом.

Вообще-то, говорить так не совсем правильно. Когда вы пишете совместно с кем-нибудь, все элементы становятся общими. И уже не важно, кому какая идея принадлежала изначально. Они становятся общими. Я влияю на Барри, а он на меня.

Но на самом-то деле все идеи изначально были моими! *(Смеется.)*

Так откуда же появился Таинственный Человек?

Знаете, это странная история. У меня была идея, которой я поделился с Барри, когда мы еще писали сценарий. Один парень приходит на вечеринку. Это такой неопытный, невинный персонаж. На вечеринке он встречает другого человека, еще моложе, который выглядит там совершенно неуместно и ни с кем на этой вечеринке не знаком. Он пришел с девушкой, которая там хорошо всех знает. Вообще-то она втягивает неопытного героя в странную историю, но он пока об этом не догадывается. И он начинает говорить с этим парнем помладше, и тот говорит ему странные вещи вроде тех, что Таинственный Человек говорит Фреду Мэдисону. И Барри просто загорелся этой идеей. Так и возник Таинственный Человек из «Шоссе в никуда».

Воплощение «некоторой абстракции». Таинственный Человек (Роберт Блейк) собирается довершить начатое. «Шоссе в никуда» (1997)

Другая загадка, с которой мы сталкиваемся на протяжении всего сценария, касается «той ночи». Герои упоминают о каком-то важном событии, которое недавно произошло в жизни Пита Дейтона, но мы так и не узнаем, что это было за событие. В фильме оно, кажется, замалчивается. Почему?

Одно дело, когда вы читаете о чем-то в сценарии. Вы можете не обратить на это внимание или пропустить, чтобы подумать об этом позже. Все по-другому, если вы видите то же самое на большом экране. Все выглядит слишком реально, и ты не знаешь, правильное ли возникнет ощущение. Может, если снять тысячу фильмов и узнать все о психологии зрителей, о том, как они воспринимают увиденное... Но у тебя есть возможность проверить все это на любом этапе работы, и иногда ты смотришь и понимаешь: а вот это уже слишком. В фильме эта тема по-прежнему присутствует, но куда менее явно, чем в сценарии.

На первой странице сценария, который я видел прямо перед началом съемок, вы описываете «Шоссе в никуда» как «нуаровый хоррор XXI века».

Да. Но все это чепуха. Давать фильму определение вообще опасно. Я не люблю картины, которые легко отнести к какому-то определенному жанру, так что здесь сочетаются разные вещи. Что-то от фильма ужасов, что-то от триллера, но в своей основе

это фильм-загадка. Да, это слово подходит лучше всего. Загадка.

Любая тайна манит меня как магнит. Неведомое всегда привлекает нас. Если вы находитесь в комнате, за дверью которой видите плохо освещенные ступени, ведущие вниз, то почувствуете искушение спуститься и посмотреть, что там. Часть всегда производит большее впечатление, чем целое. У целого может быть какая-то логика, но выхваченный из контекста фрагмент — это бесконечно сильный образ, благодаря отстраненности от логики целого. Он может превратиться в навязчивую идею.

Но все это вызывает большие проблемы. В наши дни на студиях решения чаще всего принимает не один человек, а целый комитет. И когда приходится рисковать деньгами, карьеры всех этих людей оказываются под угрозой и они начинают бояться. Так что они хотят очень хорошо знать, во имя чего рискуют. У ваших тайн и абстракций очень мало шансов: непостижимое — это не то, на что люди хотят тратить свои деньги.

Патрисия Аркетт, снявшаяся в ролях Рене и Элис, сказала мне, что в какой-то момент она совершенно запуталась. Она думала, что играет двух разных женщин, а потом вы сказали ей, что это на самом деле одна и та же женщина. И в довершение всего в сценарии подразумевается, что одна из ее героинь погибает!

(Смеется.) Актеру приходится отказываться от себя самого, чтобы стать кем-то еще. Для этого необходим определенный склад ума, позволяющий вам находить удовольствие в таких остранениях. Немного доверия, кое-какие подсказки — и вдруг случается нечто загадочное. Это прекрасная вещь для актера. У себя в голове каждый актер выстраивает собственную историю, которая помогает ему создать образ своего героя. Нужно нечто внутреннее, чтобы каждая реплика, каждый взгляд смотрелись естественно. И вы помогаете друг другу уловить это внутреннее состояние. Но я никогда много не говорил о том, что значит та или иная вещь. Мы в основном обсуждали какие-то обрывки мыслей, которые помогут передать правильное ощущение.

Сама Аркетт объяснила для себя, что же на самом деле происходит в «Шоссе в никуда», следующим образом: человек убивает свою жену, потому что подозревает ее в измене. Но он не может вынести последствий того, что совершил, и с ним *случается нечто вроде нервного срыва. Во время этого срыва он пытается вообразить для себя лучшую жизнь, но даже эта «лучшая жизнь» идет не так, как ему хочется. Подозрительность и безумие в нем настолько глубоки, что даже его фантазии превращаются в кошмар.*

Да, но почему все это происходит? Из-за этой женщины. Не важно, где начинается ваш путь, в конце вас все равно ждет беда,

если вы выбираете себе не того попутчика.

Вы имеете в виду героиню Аркетт? Да.

Очевидно, что история, которую придумала Аркетт, неплохо объясняет события фильма: этот человек представляет себя моложе и мужественнее; женщина, которая не подпускала его к себе, теперь постоянно его хочет, но и эта фантазия тоже разваливается.

Да, это правильно.

Она еще рассказывала мне, что для этой роли выполнила нечто вроде исследования — например, посещала всякие странные клубы.

Да, она походила по очень странным заведениям! Так как Рене и/или Элис связана с порноиндустрией, Патрисия хотела понять, что там к чему, и провела небольшое исследование. В фильме ей пришлось делать очень трудные вещи, которые требуют огромной смелости. Она — лучшая из современных молодых актрис. Больше всего мне нравилось в ней то, что она такая молодая, такая классная, что она полна энергии и открыта для новых идей. И в то же время она — такая зрелая, твердо стоит обеими ногами на земле. Я думаю, это потому, что у нее есть ребенок. Жизнь дала ей основательный опыт, и это сделало ее цельной личностью. Она очень умна, особенно для своего возраста. А когда вы наблюдаете за ее игрой, происходит настоящее волшебство — благодаря всем этим неуловимым, едва заметным тонкостям. Выглядит это очень естественно. Я и понятия не имел, насколько же хорошо она играет, пока не пересмотрел раз пятьдесят.

Вы представляете у кто именно должен сыграть ту или иную роль, когда пишете сценарий? Или это неправильный подход?

Обычно это неправильный подход, но в этот раз мне хотелось, чтобы в роли Фреда Мэдисона снялся Билл Пуллман. Он вроде бы самый обычный парень, но очень умен. Я думаю, мы с Барри обсуждали кандидатуру Билла во время работы над сценарием. Попытаться представить в данной роли конкретного актера может быть полезно. Все равно же вы кого-то себе представляете, но в случае с конкретным актером думаете, как именно будут произнесены те или иные реплики, и понимаете: «А вот этого они сказать не смогут». Или смогут, но как-то не так.

«...Если вы выбираете себе не того попутчика». Патрисия Аркетт и Энди (Майкл Мэнси), принявший смерть от кофейного столика. «Шоссе в никуда» (1997)

Вы устраиваете читки со своими актерами?

Нет, по-моему, я не делал этого ни разу. Мы просто разговариваем, и я интуитивно понимаю, подходят ли они мне. Читка — это странная штука, потому что мне сразу хочется начать репетировать! И по отношению к актерам это нечестно: сбивает их с толку. Читка — это лишь отправной пункт. От него можно только пойти в совершенно другую сторону, так что проку заставлять их читать текст, который они впервые видят?

Случалось ли, чтобы реакция актера на ваш сценарий была обостренно негативной?

Да. Я однажды послал сценарий актеру, который должен был сыграть Фрэнка Бута в «Синем бархате». Имени его я не помню, но он был просто в ярости. И даже после того, как фильм вышел на экраны, он продолжал говорить какие-то крайне неприятные вещи по этому поводу. Люди не понимают, что, если в фильме речь идет о насилии, это не значит, что вы его оправдываете или пропагандируете. Нельзя же снять кино, где все персонажи заняты исключительно светскими беседами и вышиванием! Но за что я люблю актеров, так это за то, что они задают вопросы. Узнать, какие именно проблемы у них возникают, может быть очень

полезно для меня самого.

Мистер Эдди, видимо, продолжает традицию линчевских очень плохих парней. Сцена с незадачливым автомобилистом, который сел мистеру Эдди на хвост, напоминает некоторые эпизоды из «Диких сердцем», где имеются столь же немотивированные вспышки необузданной жестокости.

Да. А Роберт Лоджиа был просто великолепен. То есть он вообще великолепен. Актеры все время боятся переиграть, так ведь? Роберт любит рассказывать историю о том, что, когда мы снимали эту сцену, я все время подходил к нему и повторял: «Роберт, тебя не слышно, ты шепчешь». Он отвечал: «Да не шепчу я!» А я снова: «Нет, Роберт, шепчешь». И он уже начинал злиться, спрашивая себя: «Да чего вообще он от меня хочет?!» И тогда мы сняли тот дубль, который потом вошел в фильм. Ему удалось достичь этого уровня чрезмерности, продемонстрировать необузданную ярость. Но эта ярость уже была в нем раньше. Он неподражаем. Каждый раз, как я смотрел на Роберта Лоджиа, я видел гнев и властность.

Роберт хотел сыграть роль Фрэнка Бута в «Синем бархате». Я сейчас уже не помню всех деталей, но мы пробовали одну актрису из Австралии на роль Дороти, и я сказал одному молодому актеру: «Сейчас ты будешь играть Джеффри, потому что у нас пробы, но в фильме играть его будешь не ты». И он ответил: «Хорошо, не проблема, буду рад помочь. Может быть, когда-нибудь мы еще поработаем вместе». А Роберт Лоджиа приехал, чтобы сыграть Фрэнка, зная, что он может получить эту роль, но скорее всего не получит. Я хотел, чтобы мой директор по кастингу, Джоанна, удостоверилась в том, что люди понимают ситуацию. К сожалению, я начал подбирать актера на роль Джеффри и увлекся репетициями и всем таким. Так что наше время вышло, нас попросили удалиться, и мне пришлось пойти и сказать Роберту, что ничего не получится. Он по-настоящему разозлился. И запомнил эту историю.

Так что, когда они вместе с Биллом Пуллманом снимались в «Дне независимости», Билл дал Роберту сценарий «Шоссе в никуда», подумав, что Роберт отлично подошел бы на роль мистера Эдди. Роберту понравилась эта идея, но он решил, что ничего не получится, потому что я вспомню, как он тогда на меня разозлился. Но именно то, что он так разозлился тогда, и сделало его в моих глазах идеальным исполнителем роли мистера Эдди!

В сценарии есть множество сцен, которые не вошли в окончательную версию фильма. Почему вы решили обойтись без них?

В процессе работы над фильмом ты все время что-то

переделываешь, до того самого момента, пока он не будет полностью закончен. Поэтому влюбляться в какую-то конкретную сцену опасно. С другой стороны, и совсем отказываться от чего-то на раннем этапе тоже неправильно. Позже вам это может понадобиться. Вы никогда не можете знать, что войдет в фильм, а что нет.

У нас была сцена с казнью в тюрьме. Фред Мэдисон наблюдает за тем, как по коридору мимо его камеры ведут на казнь Сэмми Джи, сопровождаемого священником, адвокатами и еще какими-то людьми. У нас было также несколько кадров, в которых Фред представляет себе казнь и реагирует на нее. И хотя сцену казни мы опустили, эти кадры с его реакцией отлично подошли для его превращения в Пита Дейтона. Так что ты никогда не знаешь, чем все закончится. Всего один кадр из сцены, которая будет на девяносто девять процентов вырезана из фильма, может пригодиться тебе для того, чтобы сказать очень, очень многое.

Была также сцена в кабинете начальника тюрьмы, куда приходят родители Пита, и начальник, доктор Смордин и капитан Люно разговаривают, причем диалог занимал в сценарии пять страниц. В результате от этой сцены осталось всего несколько кадров и никто не произносит ни слова.

Но этот разговор с родителями Пита подтвердил бы то, что зрители, как им показалось, только что увидели: что Фред Мэдисон в своей камере необъяснимым образом превратился в Пита Дейтона.

И да и нет. Но вы и так уже знаете это. В фильме это есть. В камере находится не тот человек. И этот разговор был попыткой объяснить необъяснимое. Он скорее вызывал новые вопросы, чем прояснял ситуацию. Так что никакой необходимости в нем не было. В общем, он был там совершенно не к месту, просто мы с Барри еще не понимали этого, когда работали над сценарием.

Вам приходилось вырезать некоторые сцены, чтобы уложиться в определенную длительность, как в случае с «Огонь, иди за мной»?

Нет. У меня был контракт, в котором была указана требуемая длительность фильма — два часа пятнадцать минут. И я был в панике, потому что первая версия фильма, которую мы смонтировали, получилась очень длинной. Не то чтобы она меня во всем устраивала, но чем мне пришлось бы пожертвовать, чтобы уложиться в два часа пятнадцать минут? И это сводило меня с ума. Мне казалось, что ограничение по времени — это неправильно. Но мы напряглись и уменьшили длительность до двух часов ровно, а затем стали добавлять какие-то вещи обратно, не потому, что надо было чем-то забить оставшееся время, а

потому, что теперь у нас была полная свобода продумать и прочувствовать каждую деталь, раз мы с запасом укладывались в требуемое время.

Ограничение по времени — это полезно, оно заставляет тебя принимать трудные решения, но в какой-то момент это перестает приносить пользу. Но и если тебе дали полную свободу, это тоже опасно — тогда ты можешь обленииться и перестать «слушать» фильм. Поэтому хорошо, когда «вслушивание в фильм» и временное ограничение совмещаются.

Линия жизни вот-вот круто вильнет, чтобы в конечном итоге привести туда же. Приговоренный к смерти Фред Мэдисон (Билл Пуллман) в «Шоссе в никуда» (1997)

Я слышал, что вы устроили показ ранней версии фильма, продолжительность которой составляла чуть больше двух часов, что па этом показе присутствовал Барри Гиффорд и что вы сами были сильно разочарованы тем, что увидели.

Я вообще жалел, что отважился показать *это* хоть кому-нибудь. Но такие показы очень важны. Иначе ты влюбляешься в фильм и тебе кажется, что все в порядке. А показывая его другим, понимаешь, что все далеко не в порядке, и что-нибудь по этому поводу делаешь. Так что мы с Мэри возвращаемся к работе и делаем все, что в наших силах. Это действительно опасно, потому что, когда ты избавляешься от чего-то, ты помнишь, что оно раньше там было, а зрители этого не знают. Но когда зрители видят фильм, ты понимаешь, удалось ли тебе донести нужную информацию. Мэри устроила показ, после которого задала зрителям множество вопросов. Так можно проверить, что у тебя получилось. Я всегда говорю, что, если множество людей видят в чем-то проблему, велика вероятность того, что проблема там и правда есть. Я думаю, Барри согласился со мной, когда я сказал ему, от каких вещей мне хотелось бы избавиться. Это было очевидно: они превратились в гниющие нарывы, которые надо было просто вырезать.

Право на окончательный монтаж в этот раз принадлежало вам?

После «Дюны» — всегда. Один продюсер как-то сказал мне: «Мы предпочитаем давать режиссерам право на окончательный монтаж, потому что тогда они больше прислушиваются к нашим предложениям. Они знают, что не обязаны делать так, как мы говорим, и поэтому действительно прислушиваются». Я думаю, прислушиваться к таким предложениям — действительно важно. Некоторые из них могут оказаться очень полезными. К тому же ты всегда можешь сказать «нет». Не стоит настраивать себя против всех и говорить: «Я буду делать то, что захочу, и я не собираюсь ни к кому прислушиваться».

Многие художественные фильмы сегодня монтируют при помощи нелинейных компьютерных монтажных систем, таких как «Avid» или «Lightworks», но вы предпочли монтировать «Шоссе в никуда» традиционным способом — на пленке, на монтажном столе. Почему?

Просто лично я ненавижу «Avid». Ненавижу эту картинку, этот телевизионный экран, ненавижу возникающую дистанцию. Вы просто *не чувствуете* фильм. Изображение выглядит неестественным, дешевым, плохим. И еще — я не представляю, как все это работает. Для того чтобы смонтировать рекламный

ролик с шестнадцатью слоями изображения, он подходит. Но для художественного фильма, где ты на девяносто девять процентов обходишься простыми монтажными склейками, нет ничего лучше, чем монтажный стол и качественное изображение.

Я знаю, что вы всегда подчеркиваете, как важно впечатление от первого просмотра отснятого материала и как важно вернуться к нему при монтаже. Оно ведь похоже на то, что останется у зрителя, который увидит фильм лишь однажды. А каково ваше отношение к ежедневным просмотрам в процессе съемок?

То, что вы видите своими глазами, — это одно дело, а то, что проявляется на пленке и проецируется на экран, — совсем другое. Через неделю таких ежедневных просмотров вы уже способны представить себе, как то, что происходит на съемочной площадке, будет выглядеть на пленке. Важно понимать, как именно пленка изменит сцену, над которой вы работаете. Иногда камера остается включенной после того, как сцена уже отснята, и в объектив может случайно попасть что-то, что вам понравится. Случайности могут вдохновить вас на что-нибудь неожиданное. Херб Кардуэлл был в каком-то смысле прав, когда говорил: «Когда вы смотрите материал съемочного дня, не должно быть никаких сюрпризов». И в то же время он ошибался. Отснятый материал иногда преподносит сюрпризы.

На съемках «Шоссе в никуда» мы сперва много экспериментировали с разными фильтрами и разными скоростями камеры. Такие эксперименты всегда на пользу. Ты выполняешь их, как домашнее задание, и смотришь, что как работает. И у тебя появляются новые идеи.

В сценарии дано довольно сложное описание трансформации Фреда Мэдисона в Пита Дейтона, а в фильме она изображается скорее при помощи камеры, чем каких-то сложных цифровых спецрффектов. Вы поступили так, потому что вам хотелось проконтролировать процесс непосредственно во время самих съемок?

Совершенно верно. Морфинг, компьютерная графика и все эти штучки для меня то же самое, что и «Avid». Все кому не лень этим занимаются. Это очень дорого, на это уходит уйма времени, и к тому же это процесс, в ход которого ты не всегда можешь вмешаться и вынужден довольствоваться тем конечным результатом, который тебе предъявят. Если ты применяешь цифровые спецэффекты, то отказываешься от кучи возможностей. Вообще-то эта трансформация включала в себя множество элементов, но все они органичны, все были созданы за счет возможностей камеры.

Для Майкла Джексона я снял тридцатисекундный рекламный ролик под выход альбома «Dangerous». И я использовал компьютерные спецэффекты. Это видео было снято в определенной, довольно интересной стилистике, но на пленке-то изображение выглядит совсем иначе. Так что, если вмонтировать эпизод со спецэффектами в фильм, как это будет выглядеть? Как пластик рядом с деревом благородной породы? Не знаю. Режиссер обязан внимательно отнестись к каждому кадру, и если у тебя попросту нет денег, то добейся нужного эффекта каким-то другим путем, чтобы тебе не пришлось идти на компромисс. Ведь это выполнимая задача.

Я не думаю, что время для этих технологий по-настоящему наступило. В «Терминаторе-2» они используются умело, и это работает, но большинство людей делает это просто потому, что это нечто новое. В фильме должно быть пространство для этих технологий, они должны быть уместны.

Слоган, который CiBy-2000 использовала для рекламы фильма перед его выходом на экраны, описывал сюжет «Шоссе в никуда» как «психогенную фугу». Вы знали о том, что «фуга» — это психическое отклонение, одна из форма амнезии, при которой человек искаженно воспринимает реальность?

Нет. Мы с Барри не знали, что это такое. Дебра Ву-лигер из отдела рекламы случайно наткнулась на этот термин в каком-то медицинском журнале. Она показала статью нам, и это было действительно похоже на «Шоссе в никуда». Не буквально, но внутренние ощущения при этой болезни могут быть очень похожими. Это название психического расстройства, но звучит так красиво — «психогенная фуга». Вызывает ассоциации с соответствующей формой в музыке. В этом названии есть сила и еще что-то, стимул для вашего воображения. Очень красиво, пусть даже в нем и не заключен какой-то глубокий смысл.

Термин «фуга» вообще объясняет куда больше, чем слово «психогенный», которое означает что-то вроде «берущий свое начало в сознании». Это вообще-то музыкальный термин, но он очень подходит для описания композиции «Шоссе в никуда»: появляется одна тема, затем в ответ на первую возникает вторая. Но первая продолжает свое развитие, перекликаясь со второй, становясь для нее контртемой. Разве это не напоминает нам сложные отношения между Фредом и Питом?

Ну да. Поэтому, я думаю, и возникло словосочетание «психогенная фуга». При этой болезни одно сознание на время замещается другим, а потом первое возвращается. Так же происходит и в «Шоссе в никуда». Не знаю, воз-вращаются ли люди с этим заболеванием в изначальное состояние и долго ли

длится эта фуга. Но когда две темы смешиваются, разделяются и возвращаются снова, это полное безумие.

Вы не читали об этом во время работы над сценарием?

Нет-нет, ни в коем случае. Что-то происходит, к тебе приходят идеи, сплетаются воедино, образуют целое, у произведения появляется тема — или ее просто можно разглядеть, если вы этого хотите. Но если вы храните верность вашим идеям, «тема произведения» — это не то, что должно вас беспокоить. Если вы начинаете с темы («А давайте раскроем такую-то и такую тему») и решаете снять фильм, например, об изнасиловании, мне кажется, вы двигаетесь задом наперед. Потом вам придется подгонять что-то под эту основную тему. Вы не должны знать, «о чем» будет ваш фильм. Вы узнаете это тогда, когда части сольются в единое целое. Прежде чем знать, что именно это будет, надо в это влюбиться. Просто интуитивно понять: «Это — мое».

Таким образом, «Шоссе в никуда» — уникальный фильм, который буквально вторит музыкальному термину. Вот что можно было бы назвать «мюзиклом»! Вам с Анджело Бадаламенти не приходила в голову идея написать фугу для саундтрека?

Нет, не приходила. Да фуги меня с ума сводят. Только послушаю отрывочек фуги, как сразу понимаю: сейчас башка лопнет.

Так что вы с Анджело решили по поводу саундтрека?

Большую роль здесь сыграла Мэри Суини. Она предпочитает электронному звуку живые инструменты. Уже долгое время люди пытаются заменить струнные синтезаторами, в результате получается довольно интересный звук, но это все же не струнные. Анджело сам все больше склонялся к использованию синтезаторов, но оркестровая музыка очень выразительна и дает простор для экспериментов со звуком. Один из моих любимых композиторов — Пендерецкий, он делает по-настоящему авангардные вещи. Этот парень — тяжеловес. Так что я хотел, чтобы Анджело экспериментировал с оркестровым звуком, но чтобы при этом музыка создавала нужную атмосферу.

Ничто не сравнится с настоящим оркестром. И никакой оркестр не сравнится с пражским оркестром! Что-то такое есть в Восточной Европе, что-то, отражающееся на музыке. Стефан Коничек был нашим дирижером, Иржи Зобах — звукооператором, и они просто отличные ребята. Жизнь там теперь совсем другая, понимаете? Они очень счастливы. Когда мы были там в восемьдесят пятом, полки в магазинах были пусты. И кругом было так уныло, что это уныние сказывалось и на музыке.

Тем не менее мы решили, что было бы неплохо вернуться в

Прагу и сделать по-настоящему современную оркестровку. Некоторые сцены «Шоссе в никуда» — очень мрачные, нуаровые, и когда мы с Анджело стали обсуждать, какие ощущения хотим в них передать, то сразу представили себе, какой набор инструментов для этого подойдет. Анджело просто начал писать, и мы решили использовать оркестр, но при этом создать современное звучание. Этот процесс занял много времени — Анджело экспериментировал с разными звуками, но в конце концов мы нашли именно то, что нужно. После того как ты улавливаешь верную интонацию, все остальное приходит как будто само собой. В этот раз Анджело пришлось очень нелегко, потому что все делалось в последний момент, — три недели перед отъездом в Прагу прошли для него очень мучительно. Музыка для «Синего бархата» была более традиционной, но с тех пор он начал записывать множество музыкальных фрагментов, которые не привязаны ни к какому конкретному моменту фильма (я называю их «дрова для растопки»), — потом я «пилю» их и нахожу для них место. С цифровыми технологиями можно пробовать разные вещи, а потом наслаивать их друг на друга, и нам с Анджело очень нравится, что есть такая возможность.

На видеозаписи, которую Тоби Килер сделал в Праге, вы экспериментируете со всякими трубками и еще какими-то самодельными устройствами, записываете музыку с их помощью. Что именно происходит?

Для одного из первых показов мне нужно было сделать предварительное озвучание с кое-какими эффектами. Так что мы установили три монтажных стола, у каждого из которых по две дорожки, — всего проигрывалось одновременно шесть дорожек. И еще у нас был магнитофон с музыкой, обычный такой бумбокс. Мне хотелось сделать звук, который издавали работающие монтажные столы, как можно тише и пустить его через колонки, так что я пошел в свою мастерскую и взял четырехдюймовую трубку от пылесоса, какой всасываю опилки. Я прикрепил микрофон к концу трубки, а другой ее конец направил на динамики. Я начал у бумбокса, записал звук, а затем двигался от одного стола к другому и записывал звук там. Я мог подходить поближе, увеличивать громкость, подходить к другому столу и отодвигаться снова, а затем подошел к своему столу, на котором была музыка. Так что все они были записаны по очереди, и все эти звуки накладывались друг на друга.

Темп-микс получился очень интересным, потому что звук, проходя через трубку, искажался. Так что у меня была эта идея с трубками, когда мы поехали в Прагу. Через дорогу от студии располагалась стройплощадка, так что мы достали эти трубки

там. Мне еще нужна была пятигаллонная бутылка из-под воды, но в Праге, естественно, не продают воду в таких бутылках. Но Иржи нашел огромную бутылку из-под вина, и мы опустили одни микрофоны в эту бутылку, а другие приделали к концам трубок, которые были шире или уже. Идея состояла в том, чтобы звук проходил сквозь трубки, искажался и записывался. Это просто эффект, но многие «органические» эффекты очень интересны, потому что даже при помощи сложных искажающих устройств нельзя добиться чего-то подобного. Так что мы иногда сводили звук из трубок с музыкой. Звук из трубок получился совершенно инопланетный, а искажения — очень интересными. Мы смогли записать по-настоящему волнующую музыку, и не вся она вошла в фильм. Нечто нуаровое и в то же время очень современное. К тому же мы использовали странные сочетания инструментов, которые играли в очень странной манере.

А что вы можете сказать о поп-музыке, вошедшей в саундтрек? Я в основном имею в виду песню Дэвида Боуи «I'm Deranged», которой открывается фильм. Можно подумать, что она была специально написана для фильма.

Так и было. *(Смеется.)* Это была композиция под номером шестнадцать с последнего на тот момент альбома Боуи. Я слушал альбом, и он мне действительно понравился. И тут я добираюсь до шестнадцатого трека, и перед моими глазами возникает вся вводная сцена точно в таком виде, в каком она вошла в фильм. Эта песня перекликается и с атмосферой фильма, и с его сюжетом.

Вдобавок та немецкая группа, *Rammstein*, все время посылала мне свои записи, а я их не слушал. А потом — это тоже была судьба! — я как раз дописал сценарий и вскоре после этого сел и все-таки послушал их музыку. Бабах! — и я немедленно захотел, чтобы она вошла в фильм. *Rammstein* прислали нам полсотни кассет, потому что их стала слушать вся съемочная группа. С этой пол-сотней кассет, которые были повсюду на площадке, каждый съемочный день их музыка гремела то из камервагена, то из гримвагена. *Rammstein* пользовались огромной популярностью среди съемочной группы.

Потом я познакомился с Трентом Резнором из *Nine Inch Nails*, и мы стали работать вместе. Он записал для фильма две песни и несколько дронов — музыкальное чутье у него потрясающее, он внимателен к каждому звуку.

И он, очевидно, разделяет ваше понимание музыки как еще одного звукового эффекта.

Да. Многие двигаются в этом направлении. Пограничная зона между музыкой и звуковыми эффектами — это самая интересная

область.

А потом Барри Гиффорд познакомил меня с тем сборником, «Doc Pomus's Greatest Hits» — каверы разных групп и исполнителей на песни Дока Помуса. Когда я услышал, как Лу Рид поет «This Magic Moment», мне очень понравилось и я захотел использовать эту песню. А спустя десять лет после «Синего бархата» я наконец-то смог позволить себе «Song to the Siren» проекта *This Mortal Coil*. Это одна из моих самых любимых песен.

По мере того как вы снимаете фильмы, ослабевают ли страх и тревога перед их выходом на экран?

Нет. На самом деле они даже усиливаются. У людей уже сформированы определенные ожидания, так что мне есть куда падать. Зрители знакомы с моими предыдущими работами, по крайней мере некоторые зрители. Так что все усложняется. Я уже не какое-то «новое лицо». Такое случается только однажды. Сейчас мне больше всего хотелось бы заканчивать один фильм и тут же приступать к следующему, не думая о последствиях, плохих или хороших. Потому что это уже не имеет ко мне никакого отношения. Фильм — это то, что я хотел сказать. Я не обязан говорить еще что-то, делать еще что-то. Все это чушь. Изящное искусство Фальшивой Чуши.

Учитывая, что ваш предыдущий фильм «Твин-Пикс: Огонь у иди за мной» был весьма прохладно встречен критиками, не кажется ли вам, что вокруг «Шоссе в никуда» еще больше каких-то ожиданий и разговоров, чем обычно?

Я не знаю, что там происходит. Но «Огонь, иди за мной» дал мне прекрасный опыт. Когда тебе дают пинка и ты оказываешься на улице, а там тебя пинают еще и еще, когда ты оказываешься на земле, весь в крови и с парой выбитых зубов, все, что тебе остается, — это встать и идти.

Вам уже приходилось испытывать нечто подобное раньше, после выхода «Дюны».

Да, я тогда был совершенно уничтожен. Я вообще чуть не умер! Единственное, что спасало меня, — это «Человек-слон». Благодаря этому фильму критики не могли совсем уж скинуть меня со счетов. Если бы я снял только «Голову-ластик» и «Дюну», они бы сварили меня заживо.

Вы говорили, что вам близок Генри из «Головы-ластик» — человек, парализованный страхом. В этом они с Фредом Мэдисоном похожи, не так ли?

Да, похожи. Фред тоже заблудился во тьме и сумбуре, там, где правит страх.

Ужасающая поездка Фреда Мэдисона (Билл Пуллман) по шоссе, ведущему в никуда

Является ли для вас творчество некой терапией? Помогает ли оно изменить вашу духовную и личную жизнь к лучшему?

Нет, я так не думаю. Если тебе вернут все твои любимые игрушки, вряд ли они будут значить для тебя то же, что и в детстве. Так что мы и правда меняемся с течением лет, но жизнь слишком коротка, чтобы мы могли измениться по-настоящему сильно.

Возможно, большинство людей обращаются к религии потому, что она обещает им бессмертие души, говорит, что смерть — это еще не конец. Вы согласны с этим?

Не уверен, что мне хотелось бы в это углубляться, но... Да, я верю в то, что смерть — это еще не конец. Но ведь это только слова. Просто я думаю так, а кто-то думает иначе. Это как пойти спать: с утра ты проснешься, и начнется новый день. Может быть, и со смертью так же: ты умираешь, проводишь некоторое время во сне, а потом, боже ты мой, просыпаешься вновь!

А может быть, сон — это то состояние, в котором мы находимся сейчас? Кто может поручиться, что этот мир не какое-то чистилище, а реальная жизнь не позади или не ожидает нас в будущем?

Рассуждать так — это принимать кусок веревки за змею. Мы

не можем непосредственно воспринять подлинную реальность. «Реальное» прячется от нас на протяжении всей нашей жизни, но мы не способны его увидеть. Мы все время принимаем какие-то вещи за него. Страх появляется, когда ты видишь часть, но не видишь целого. Если бы можно было увидеть все целиком, никакого страха бы не осталось.

10. «Простая история»

Возвращение в этот дивный, огромный, прекрасный мир

В мае 1999 года на Каннском фестивале можно было услышать шокирующие новости: вышел новый фильм Дэвида Линча, в котором режиссер не пытается пугать, эпатировать или мистифицировать зрителя. Самым вопиющим образом в нем отсутствовали карлики, Таинственные Люди, странные прически, пончики, наркотики и мертвые королевы выпускного бала. Линч был все еще способен удивлять, и в этот раз ему удалось сбить с толку как критиков, так и широкую публику с помощью «Простой истории», исполненной трогательного гуманизма.

Основанный на реальных событиях, о которых писали американские газеты в 1994 году, фильм рассказывает о путешествии, которое совершил семидесятитрехлетний Элвин Стрейт из Лоренса, штат Айова. Узнав, что его старший брат Лайл, с которым они уже давно находятся в ссоре, серьезно болен, Элвин решает навестить его, для чего ему придется проделать путь длиной в триста миль до городка Маунт-Зайон («гора Сион») в штате Висконсин. Но плохое зрение не позволяет старику вести машину. Поэтому он выводит на дорогу газонокосилку «Джон Дир» с максимальной скоростью пять миль в час. Полтора месяца спустя происходит воссоединение братьев Стрейт.

Сюжет «Простой истории» действительно очень прост, и, когда новости о фильме распространились, можно было почти услышать, как кинокритики и журналисты вздохнули с облегчением. Структура «Шоссе в никуда», напротив, напоминала ленту Мёбиуса - сюжетная линия переворачивалась на глазах у зрителя и затем скручивалась в кольцо. В результате зрителя шарахало от одного состояния сознания к другому, когда он пытался представить себе последовательность событий, часто даже не в силах понять, где начинается и где заканчивается история. Это была работа, совмещавшая в себе множество пластов и измерений; по-настоящему оригинальный эксперимент в кинематографе, который не столько рассказывал о человеке с искаженным состоянием сознания, сколько давал зрителю возможность пережить это состояние.

Циники увидели в «Простой истории» прежде всего попытку снять коммерчески успешную картину после того, как «Шоссе в никуда» провалилось в прокате. Многие критики также интерпретировали фильм как доказательство режиссерской

«зрелости», которой Линч якобы наконец-то достиг. Казалось, он преодолел проблемы, фантазии и кошмары, свойственные человеку, застрявшему на подростковой стадии развития, и направил свой несомненный талант на создание «зрелого» фильма: простой истории о простых людях. Предполагалось, что Линч, отбросив темные детские страхи и сомнения, устремился к свету здравого смысла и коммерческого успеха.

Циникам, любителям принимать желаемое за действительное и любителям американского киномейнстрима пришлось бы изменить свое мнение, если бы у них была возможность увидеть новый сериал Линча «Малхолланд-драйв». Но как раз в те майские дни, когда на солнечном юге Франции состоялась премьера «Простой истории», пилотная серия «Малхолланд-драйв » была бесповоротно отвергнута телеканалом Эй-би-си. Пройдет два года, прежде чем Линч завершит работу над этим проектом и представит его, уже в виде полнометражного фильма, на каннской премьере. В фильме, который вызывает все возможные оттенки иррационального ужаса при помощи странных образов, жутковатых умолчаний и тревожных видений, сюжет закольцован даже более необъяснимым образом, чем в «Шоссе в никуда». «Малхолланд-драйв» был объявлен критиками еще одной неразрешимой загадкой, которую Линч загадал человечеству, и принес ему награду Каннского фестиваля как лучшему режиссеру 2001 года. Такое вот «взросление».

«Простая история» - это не фильм «более мудрого», «счастливого» или «зрелого» Линча. Это чисто линчевский фильм. Просто с *таким* Линчем нам, зрителям, нечасто приходится сталкиваться. И тем, что эта встреча состоялась, мы во многом обязаны Мэри Суини, возлюбленной и творческому партнеру режиссера, которая участвовала в написании сценария, а также, как всегда, выступила продюсером фильма и занималась его монтажом.

- Я вижу много общего между «Простой историей» и «Человеком-слоном». Это другая ипостась Дэвида, ирландская сторона его натуры, поэтическая, чувствительная, но не сентиментальная и исполненная милосердия.

В течение некоторого времени Суини искала для Дэвида права на экранизацию какого-нибудь сценария, который не был бы неразрывно связан с «тьмой и сумбуром».

- Такие режиссеры, как Дэвид или Вуди Аллен, снимают фильмы в определенной, хорошо узнаваемой манере, и зрители начинают уставать и сомневаться в их таланте и оригинальности. Мы получили много подобных отзывов после «Шоссе в никуда». Дэвид никогда не обращает внимания на такие вещи, но я, как его

партнер и близкий человек, вижу разные стороны его характера и поэтому была счастлива, когда он заинтересовался чем-то совершенно новым, чем-то, что нарушит ожидания зрителей. Мне очень понравилась сама история, и вдобавок я осознавала: мне как сценаристу и продюсеру очень повезло, что режиссером будет именно Дэвид Линч. Думаю, его зацепила идея сделать что-то настолько неожиданное, и он воспринял это как своеобразный вызов.

Здесь Линч не пытается переворачивать камни, чтобы взглянуть на копошащихся под ними тварей, но сами камни еще никогда не выглядели столь величественно. С первых кадров фильма вы понимаете, что находитесь на территории Страны Линча, на этот раз где-то в сельской местности. На это безошибочно указывает свойственное Линчу пристальное внимание к текстуре и цвету каждой попадающей в кадр поверхности и безупречная композиция самого кадра. Неторопливо двигаясь вслед газонокосилке Элвина, Линч находит время хорошо рассмотреть пейзажи Америки. Даже европейский режиссер, очарованный загадкой этой мифической страны, не смог бы так хорошо передать свое благоговейное удивление. Лицо Ричарда Фарнсуорта, который играет Элвина, становится частью ландшафта, - изборожденное морщинами, обветренное и неизъяснимо обаятельное. И хотя Линч никогда не пытался работать в жанровом кинематографе, именно из такого вещества делаются классические вестерны. Ричард становится Джоном Уэйном конца тысячелетия, с лицом, иссеченным бурями, как одна из скал в Долине Монументов.

- В Дэвиде есть что-то от мальчишки, обуреваемого мечтами о Диком Западе, - замечает Мэри Суини.

Кроме того, Линча, подобно Эдварду Мейбриджу[25] заинтересованного в передаче мельчайших нюансов человеческих движенией, не могла не привлечь мучительная медлительность, с которой Элвин достигает «горы Сион». Это напоминает нам о сомнамбулической неторопливости героя Джека Нэнса в «Головеластик» или о комически медлительных стариках, периодически попадающих в кадр в «Твин-Пикс». История об Элвине, Беспечном Ездоке На Газонокосилке, - это тихий протест Линча против бессмысленной скорости, с которой развивается действие в большинстве современных американских фильмов. Или попытка остановить мир, кружащийся все быстрее и быстрее в атмосфере невыразимого ужаса, умственного и нравственного упадка.

- Я думаю, что «Простая история» пришлась особенно к месту между такими фильмами, как «Шоссе в никуда» и «Малхолланд-драйв »,- добавляет Мэри Суини. - Это был подарок, который мы с

Дэвидом подарили друг другу.

Сюжет «Простой истории» кажется особенно простым по сравнению с «Шоссе в никуда». Вы намеренно подыскивали такой сценарий для своего следующего фильма?

Нет, просто это была следующая идея, которой я действительно увлекся. С таким же успехом я мог бы заняться чем-нибудь, что было бы *сложнее* для восприятия, чем «Шоссе в никуда». Может, были какие-то причины для того, чтобы я буквально влюбился в «Простую историю». Но мне неинтересны мои мотивы. Я считаю, нужно просто внимательно всматриваться во все, что попадается на пути, и замечать, когда что-то тебя по-настоящему цепляет. Обдумывая свой следующий проект в перерывах между съемками, я всегда говорю, что нужно держать открытыми все двери. Если закроешь большую часть этих дверей — например, решишь, что тебе никогда не снять фильм с рейтингом G[26], — можешь пропустить что-то по-настоящему интересное.

Это правильно, и все же я не думал, что доживу до того дня, когда Американская киноассоциация присудит рейтинг G одному из ваших фильмов.

Обычно все переговоры с Ассоциацией ведет Мэри, как продюсер, но в тот день ей нужно было куда-то идти, и она попросила меня принять звонок. Так что мне позвонил какой-то человек и сказал: «У вас категория G». И мне пришлось попросить его повторить то, что он сказал, еще раз.

И все же некоторые зрители продолжают ждать, что в фильме вот-вот случится что-то плохое. Один мой знакомый рассказывал, как стоял в очереди на предварительный показ и услышал от какой-то женщины: «Ну не странно ли, что есть два режиссера по имени Дэвид Линч!» *(Смеется.)*

Может быть, вы просто хотели отдохнуть от тьмы и сумбура, в которую погружены такие герои, как Фред Мэдисон?

Нет-нет-нет. Это был бы еще один плохой повод снять фильм. В сценарии должно быть что-то, что тебя цепляет. Если ты говоришь: «Я устал снимать такие фильмы», — это уже хорошо, но потом ты должен влюбиться во что-то другое. И ты немного меняешься сам и во всем начинаешь искать это новое, сам еще не понимая, что это будет. Это как парень, который устает от своей девушки и начинает искать другую. Он еще не представляет, что это будет за девушка. А когда ты наконец-то решаешь, над чем будешь работать, случается нечто странное. Как будто ты встретил ту самую девушку и между вами что-то происходит. Словно кто-то с высоты птичьего полета видит вас двоих и место, которое вы занимаете в мире.

Но у меня все те же страхи и сумбур в голове, так что было бы большой ошибкой считать «Простую историю» отражением моего внутреннего состояния. Так можно сделать *очень* неправильные выводы!

« Другой» Дэвид Линч на площадке во время съемок «Простой истории» (1999)

И тем не менее во множестве рецензий можно прочитать что-нибудь вроде: «Наконец-то Дэвид Линч повзрослел», «Слава богу, он перестал изображать всякие нехорошие вещи вроде секса и насилия». Вас не раздражают подобные отзывы?

Люди чего только не говорят, когда фильм закончен и выходит на экраны. Вся эта болтовня — как дырка от пончика, а моя работа — сам пончик. Как говорится, смотри на пончик, а не на дырку в нем. Вот я и стараюсь смотреть на пончик.

Я люблю и «Диких сердцем», и «Простую историю». Кто может объяснить это? Мир изменился со времен, когда я снимал «Диких сердцем». Тогда был правильный момент для этого фильма. А сейчас уровень насилия достиг той точки, когда оно уже просто не ощущается как насилие. И ругаются в современных фильмах столько, что больше уже просто некуда. Как будто что-то совершенно онемело, утратило всякую чувствительность, превратилось в глухую стену.

Многие критики называют «Простую историю» вашей самой

зрелой работой. Как вы думаете — почему?

Не знаю! «Человек-слон», мой второй фильм, был сделан в том же духе, так что я не думаю, что это имеет какое-то отношение к «зрелости». Если ты можешь проникнуть в историю, прочувствовать ее, твой возраст не играет никакой роли.

Когда время пришло, Мэри просто отдала вам готовый сценарий «Простой истории»?

Да. До этого у меня были самые смутные представления об этом сюжете и я не думал, что он мне подходит. Я, конечно же, слышал что-то, но не знал, что войдет

в сценарий, а что нет. В общем-то, я перешел сразу от идеи о старичке, который собирается навестить своего брата на газонокосилке, к готовому сценарию. Так что я был захвачен врасплох и, хотя раньше говорил, что вряд ли буду работать над этим фильмом, вынужден был изменить свое решение.

Начиная с «Человека-слона», вы всегда участвовали в написании сценариев к своим фильмам. А в этот раз ощутили, что не можете или что не должны этим заниматься?

Не знаю, смог бы я его написать или нет. Но, как я уже сказал, идея никогда не рождается в голове. Она приходит откуда-то извне, и ты вдруг понимаешь, как воплотить ее в жизнь. Когда читаешь сценарий или книгу, герои и события оживают у тебя перед глазами. Именно это первое впечатление, тот момент, когда ты чувствуешь какую-то историю, влюбляешься в нее, оказывается определяющим. Так что не важно, откуда берутся идеи. Просто на каком-то этапе ты берешь их и делаешь своими.

Разговор без обиняков.
Ричард Фарнсуорт (в роли Элвина) и Гарри Дин Стэнтон (в роли Лайла) на съемках «Простой истории» (1999)

Вы всегда говорите, что вам необходимо сначала «влюбиться в историю». Что вас зацепило в этой?

Я был просто очарован той эмоциональностью, которая исходила от сценария. И кроме того, безыскусностью самой истории. В эти две вещи я и влюбился — не то чтобы расценил их как брошенный мне вызов, просто я понял, что в линейном сюжете целое образуется из куда меньшего количества элементов, так что для меня это был настоящий эксперимент. Любой фильм — это эксперимент, но здесь было необходимо сочетать небольшое количество элементов, и от этого каждый из них приобретал огромное значение, к каждому надо было присмотреться *очень* внимательно.

На альбоме с музыкой из фильма есть ваша цитата. Вы говорите: «Нежность может быть абстрактной, как безумие». Что это значит?

Ну, эта история действительно простая, традиционная, но я чувствовал, что правильно передать эмоции можно только при помощи абстракций, отвлеченных идей. Именно задача передать языком кинематографа ту эмоциональность, которая исходила от

сценария, и привлекла меня к этому проекту.

Непонятно, почему многие критики были, казалось, так удивлены искренней нежностью, которую излучает «Простая история», если вспомнить, насколько трогательным был «Человек-слон». Это выглядит так, словно они считают вас неспособным на подобные чувства, как будто вы прилетели с другой планеты.

Да, похоже, что так. Но ведь личность человека проявляется каждый раз совершенно по-разному. Я много плакал во время съемок «Простой истории» и «Человека-слона». И чуть не расплакался, читая некоторые рецензии! Но иногда я просто сижу в монтажной и плачу. Кинематограф и правда может передавать эмоции, но это очень тонкий инструмент. Главное — точно сбалансировать элементы. Ничего не должно быть слишком — это тут же убивает все чувства, но если чего-то не хватает — тоже ничего не произойдет. Вся работа над «Простой историей» была поиском этой неуловимой точки равновесия.

Много ли исследовательской работы потребовалось для написания сценария?

Да. Мэри и Джон Роуч проделали тот же путь, что и Элвин. Они пообщались с семейством Стрейт, и со многими людьми из тех, с кем Элвин познакомился в путешествии, и с журналистами, которые писали об этой истории, и с людьми, которые знали его, и с семьей, которая приютила его, когда газонокосилка сломалась. Они собрали много материала, прежде чем начать работу над сценарием.

Для вас было важно то, что вы снимаете фильм о реальном человеке, что есть множество людей, которые лично знали его и которые увидят готовый фильм?

И да и нет. Люди говорили, что Элвинов было двое — реальный Элвин и герой моего фильма. Я не был знаком с реальным Элвином, и некоторые детали истории были немного изменены, так что я не ставил перед собой задачи снять документальный фильм.

Насколько близок сюжет фильма к тому, что произошло на самом деле и какое это имеет значение?

Он очень близок, но это не важно. *(Смеется.)*

Как насчет тех людей, с которыми он знакомится? Имели эти встречи место в реальности?

Многие — да, но не все. Некоторые только основаны на реальных событиях. Например, Женщина С Оленями. Элвин не встречал ее, но она существует — женщина, которая каким-то образом умудрилась сбить тринадцать оленей. *(Смеется.)* Элвин мог запросто столкнуться с какими-нибудь психами, но на самом деле людям просто нравилось подходить к нему и разговаривать.

Жизнь в сельских районах Среднего Запада не слишком легкая, и там, я думаю, люди куда более сплочены, чем где-либо еще, — им просто приходится доверять друг другу.

Еще мне кажется, что, хотя Элвин и стареет, в душе он не меняется. Я и сам в это верю — в то, что изменениям и разрушению подвержено только тело, а в душе мы остаемся такими же, как и в детстве, и со смертью перестает функционировать только тело. А над всем остальным смерть не властна. Я убежден, что мы многого не знаем об этом процессе.

В фильме «Эта прекрасная жизнь» Фрэнка Капры Джордж Бейли хочет уехать из своего городка, но то, что ему это не удается, никак его не унижает. То же самое с Элвином. В конце фильма он остается тем же человеком, которым был в начале.

Да, еще меня очень интересует тема возраста, ведь большая часть нынешней кинопродукции адресована прежде всего молодежной аудитории.

Этот культ молодости связан с деньгами, да еще со страхом смерти, который пронизывает всю нашу культуру. Элвин старик, но он настоящий бунтарь. Как Джеймс Дин, только старый. И как миллион других таких же стариков. Мы не чувствуем, что стареем, изнутри, ведь у души нет возраста.

В фильме Элвин говорит, что худшее в старении — помнить, что когда-то был молодым. Вас расстраивает мысль о старении?

Нет. Смерть пугает меня просто потому, что это очень большое изменение. Но становиться старше — интересно. И я не знаю, что самое худшее в старении. Вот состарюсь — и поделюсь собственным опытом!

Где вы нашли все эти великолепные старые лица, всех этих актеров для фильма?

В основном в Чикаго и Миннеаполисе. Это главным образом театральные актеры, которые изредка снимаются в рекламе и почти никогда — в фильмах. Из Лос-Анджелеса был только Гарри Дин Стэнтон. Эверетт Мак-гилл — из Аризоны, Сисси — из Виргинии, а Ричард — из Нью-Мексико. Но все остальные — из Чикаго или Миннеаполиса. Потому что эти актеры были настолько хороши. Я применил новый способ кастинга — по видеозаписям. Сначала я выбираю фотографии, потом мне присылают видеокассеты, на которых люди просто разговаривают. Таким образом я нашел всех актеров из Миннеаполиса и Чикаго. Первый раз я встретился с ними только на съемочной площадке, и они меня не разочаровали. Они знали все, что нужно, знали самую соль — как живут фермеры, с каким акцентом разговаривают и так далее.

Джеймс Дин на исходе дней.
Элвин Стрейт давит на педаль газа своей маленькой зеленой газонокосилки. «Простая история» (1999)

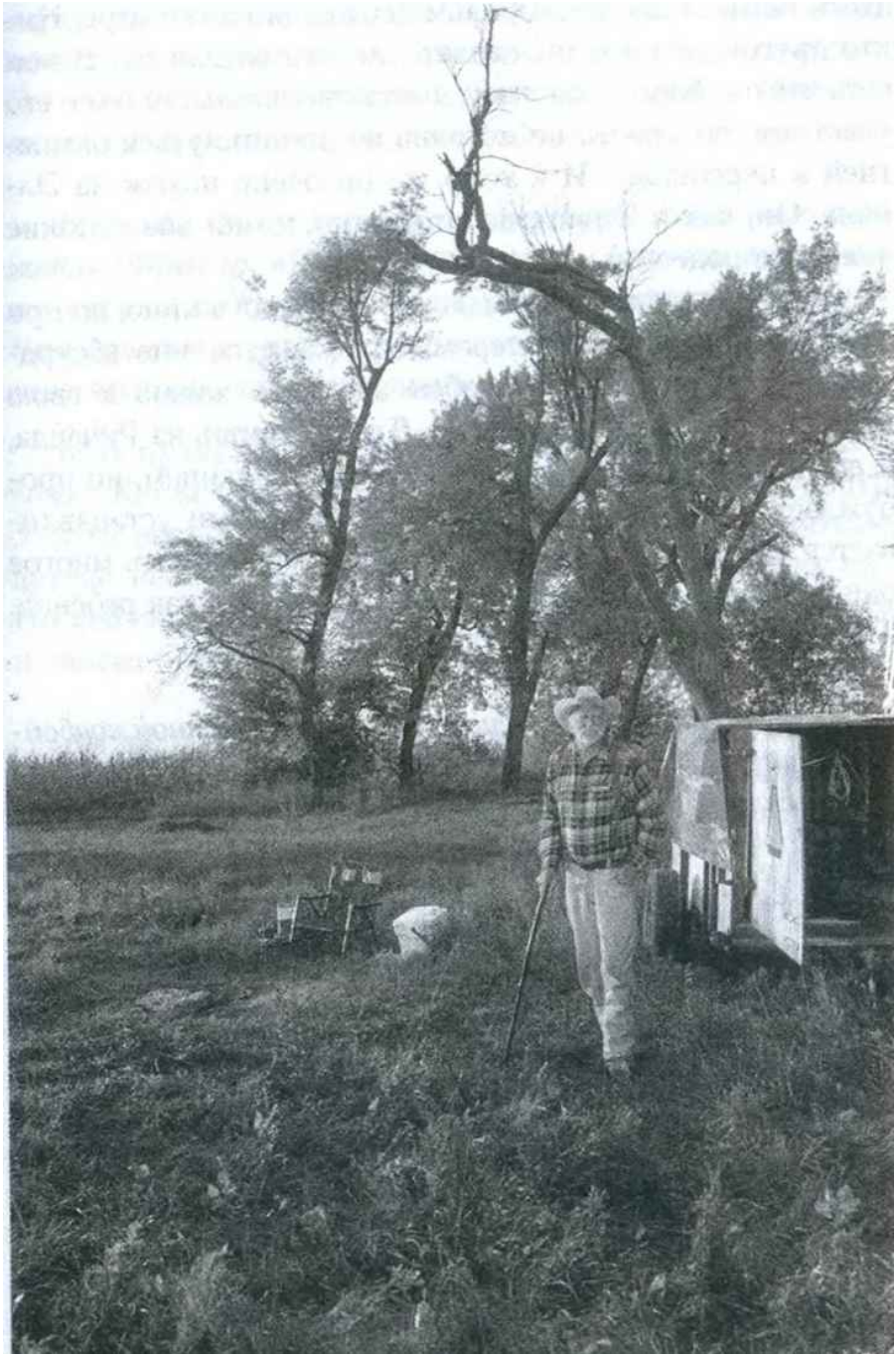
Одна из самых потрясающих сцен фильма — когда Элвин делится своими трагическими воспоминаниями о Второй мировой, сидя в баре с другим стариком. Эта сцена кажется настолько реальной, как если бы актеры на самом деле пережили то, о чем говорят. Сложно ли было ее снимать?

Подобные вещи требуют огромной чуткости. Все диалоги были основаны на реальных событиях, но здесь естественнее всего было, чтобы они исходили от самих актеров. И я просто устроил все таким образом, чтобы создать максимально спокойные условия, но при этом не неестественную тишину. Тем не менее все знали, что атмосфера должна быть настолько дружеской, насколько это возможно. Я дал им время просто посидеть в баре, попить кофе, пока мы готовились к съемкам, и потом сразу начал с крупных планов. Было всего две камеры, каждая снимала крупный план одного из актеров. Никакой предварительной репетиции. Чистая импровизация. В некоторые моменты у всех возникало ощущение, что они не просто выполняют свою работу, а делают нечто большее. Только так и можно было уловить и передать верное настроение. Чтобы все получилось, нужно просто окружить себя очень хорошими людьми.

Расскажите, как вы выбрали Ричарда Фарнсуорта на роль Элвина? Невозможно представить себе этот фильм без него.

Как только прозвучало имя Ричарда Фарнсуорта, я сразу понял — вот оно! Люди часто говорят о ком-нибудь, мол, он был рожден, чтобы сыграть какую-то определенную роль. Если подобное вообще случается, то здесь так и было. Весь фильм держится на его игре. Никто другой не смог бы сделать то, что сделал он. В нем есть что-то, благодаря чему, когда смотришь фильм с его участием, ты просто не можешь не проникнуться симпатией к персонажу. И к тому же он очень похож на Элвина. Он, как и Элвин, носит шляпу, и они оба — такие «парни с родео».

Ричард был каскадером, который попал в кино, но при этом не считал себя актером. Это кажется мне абсурдным, потому что он способен вдохнуть жизнь в свою роль. Он прирожденный актер. Ты смотришь на Ричарда, и его игра не только воспринимается сознанием, но пробуждает воображение и чувства, между вами устанавливается какая-то взаимосвязь. Он способен сказать многое одним словом, одним жестом. Он открытый, как ребенок. То, что он делает, удивительно.



Идеальный каскадер.

Ричард Фарнсуорт (Элвин Стрейт) в роли всей своей жизни, на съемках «Простой истории» (1999)

Вы говорили о своем отце и о десятигаллонной ковбойской шляпе, которую он носил, когда работал в Департаменте сельского хозяйства. Вы думали об этом, когда работали с Ричардом?

Иногда Ричард напоминает мне моего отца, иногда нет. Во время съемок это не приходило мне в голову.

Что случилось бы, если бы Ричард отказался сыграть в фильме?

И не думайте об этом, Крис! Об этом невозможно даже подумать. Он НЕ отказался. Он мог бы, но не стал. Потому что ему было суждено сыграть эту роль.

Судя по всему, в тот момент у него уже был рак кости. Знал ли он, что его болезнь неизлечима, когда согласился сниматься в вашем фильме?

Да, но он не подавал виду, *насколько* он болен. Физически ему было очень тяжело, но он же ковбой, понимаете. Он продолжал работать и не позволил себе ни одной жалобы, ни разу. За время съемок он как будто помолодел и даже со стула вставал с большей легкостью. Он гордился своей работой, тем, что оказался способен ее выполнить, и был абсолютно счастлив.

Генри из «Головы-ластик», Джеффри из «Синего бархата», Фред из «Шоссе в никуда» — все эти герои, как вы любите повторять, «погружены во тьму и сумбур». Что привлекло вас в Элвине, который не выглядит ни отчаявшимся, ни растерянным?

Мне нравятся все эти герои, но Элвин мне нравится тоже. Когда-то и он был погружен во тьму и сумбур. У него есть прошлое — одни воспоминания приятные, другие не очень. Такие воспоминания есть у всех нас. Но сейчас он просто старается сделать что-то для себя и своего брата.

Вы не сотрудничали с оператором Фредди Фрэнсисом после неудачного опыта работы над «Дюной». Почему для съемок «Простой истории» вы выбрали именно его?

Фредди один из лучших кинооператоров в мире, и ему за восемьдесят! «Простая история» — фильм о пожилом человеке, и мне показалось, что было бы правильно пригласить Фредди. Все было бы совсем по-другому, если бы за камерой стоял кто-то помоложе. Это было очень важно для создания атмосферы. Было бы нехорошо, если бы вся съемочная группа состояла из людей младше тридцати, когда Ричард Фарнсуорт уже с трудом встает со стула.

Фредди сначала сказал, что не хотел бы работать больше восьми часов в день, но в результате мы работали часов по десять-двенадцать и он бежал впереди всех! Ричард тоже словно молодел с каждым днем, и то, что каждый из них видел другого

по ту сторону камеры, было очень хорошо. Фредди считает, что его работа просто не может не приносить удовольствия. Он не понимает, как можно прийти на съемочную площадку и страдать. Никто этого не хочет. Так что сейчас он, я думаю, с большой осторожностью выбирает, в каких проектах ему участвовать.

Я знаю, что вы предпочитаете работать в маленьком коллективе — в идеале в команде из пяти человек, как во время съемок «Головы-ластик». Была ли съемочная группа «Простой истории» такой, как вам хотелось, — небольшой и по-семейному тесно сплоченной?

Она была меньше, чем обычно, но не такой маленькой, как мне хотелось бы. И все равно было просто замечательно. И к тому же мой лучший друг Джек Фиск впервые был художником-постановщиком моего фильма. С Сисси я тоже работал в первый раз, а мне давно хотелось с ней поработать. А работа с Ричардом похожа на долгий доверительный разговор с отцом или с дедом. К тому же за камерой Ричард видел Фредди, который был еще старше, чем он сам. Так что все мы уживались друг с другом отлично.

130 лет на двоих.
Оператор Фредди Фрэнсис и Дэвид Линч

отдыхают на съемках «Простой истории» (1999)

Когда Вим Вендерс работал над своими роуд-муви, например над «Королями дороги»[27], он снимал все сцены в хронологическом порядке, в той последовательности, в какой они прописаны в сценарии, или, как он это называл, в «путевых заметках». В работе над «Простой историей» вы применили тот же метод?

Да. Мы начали снимать в Лоренсе и отправились в путешествие в то же время года, что и Элвин. Думаю, мы снимали сцену за сценой в том порядке, в каком события происходили в действительности, и это отлично сработало. С каждым днем Ричард приобретал все больший опыт жизни «в дороге».

К тому же, съемки начались в конце лета, и по мере нашего продвижения листья на деревьях меняли цвет. Нам очень повезло, что мы оказались в тех местах именно в это время года. Лето сменялось осенью, наступало время урожая. Сначала летняя жара и равнины, уборка урожая, а потом осень вступает в свои права, и местность вокруг становится все более холмистой. Единственное, чего мы боялись, — это не успеть закончить съемки до начала зимы, когда температура в тех краях падает до минус пятидесяти. Это было бы ужасно.

Но когда мы заканчивали снимать, вокруг было так красиво. Все было просто идеально. А всего через неделю после окончания съемок погода окончательно испортилась. Так что нам действительно везло. Например, ночь, когда мы снимали сцену с Элвином и священником, была очень тихой. Дул ветерок, но было не холодно. Эта сцена стала для Ричарда серьезным испытанием, в ней много реплик, много всего происходит, а ему пришлось сидеть на маленьком раскладном стульчике. Думаю, он должен был терпеть сильную боль. В общем, мы закончили снимать в два часа ночи, и, как только упаковали все оборудование и отправились в путь, громыхнул гром, сверкнула молния и разразился ужасный ливень. Мы успели точно вовремя!

В фильме множество великолепных сочетаний цветов — вся эта зелено-желтая техника фирмы «Джон Дир», дома из красного кирпича и так далее. Что из этого было просто найдено, а что пришло от художника-постановщика?

Все эти вещи были такими на самом деле! Мы их не раскрашивали! Из чего-то ты можешь выбирать, но некоторые вещи просто входят в условия задачи. И хотя это не документальный фильм, но снимали мы только при естественном освещении, без всяких декораций, на природе, и здесь мало что можно изменить. Но все это можно каким-то образом обыграть. В

таких фильмах работа художника-постановщика не должна бросаться в глаза. Джек Фиск проделал огромную работу, но все выглядит абсолютно естественно. Фильм мог бы выглядеть и совершенно по-другому. Он великолепен своим реализмом. Я люблю, когда природа и человек работают вместе. Люблю и огонь, и клей, и случайности, благодаря которым возникает нечто третье. Многие вещи происходят благодаря случайностям или контролируемым случайностям, вроде расщепления атома.

Природа и человек работают вместе. Художник-постановщик Джек Фиск помогает реальности стать еще прекраснее на съемках «Простой истории» (1999)

Очень важный и очень заметный аспект этого фильма — скорость> с которой развивается действие. Это как «Дикие сердцем», замедленные во много раз. Вы могли бы что-то сказать о подчеркнутой медлительности, с которой все в фильме происходит?

Понятно, что Элвин мог бы избрать более легкий способ путешествия, но тогда это не значило бы столько для его брата. Его путешествие означало прощение, было попыткой что-то исправить. Так что действие развивается не со спринтерской скоростью. Когда герою семьдесят три года, а актеру, который его играет, семьдесят девять, по-другому никак. Он не сидит за рулем

«корвета» или «додж-чарджера», он едет на газонокосилке с максимальной скоростью пять миль в час. Это открывает нам совершенно другой мир. Когда мы выехали обследовать место съемки, то пытались ползти вдоль обочины, но машина не способна ехать настолько медленно. Если даже вы уберете ногу с педали газа и будете просто катиться, скорость все равно составит около пятнадцати миль в час. Спидометр даже не задерживается на отметке пять миль в час. Так что приходится притормаживать. А когда притормозишь, все выглядит совсем иначе. Путь к «горе Сион» занял у нас столько же времени, сколько у Элвина. Он делал четыре мили в час — так медлен-но, что можно увидеть текстуру дорожного покрытия. Невероятно!

У нас на съемочной площадке было три газонокосилки, и я успел покататься на каждой. Это очень весело. Многие фермеры собирают старые тракторы и газонокосилки и устраивают шоу, вроде ралли на старых машинах. Просто им нравится вся эта техника, и я понимаю почему.

Как сильно все это отличается от кадров, которыми открывается «Шоссе в никуда» — стремительное движение, часть путешествия, которое никогда и ничего не исправит.

Да, еще бы! Я помню, чтобы получить эти кадры, Дэну со стедикамом[28] пришлось залезть на грузовик, к которому спереди было приделано нечто вроде путеочистителя локомотива, а вокруг была уже кромешная тьма. Температура была где-то минус десять, а ехать приходилось со скоростью тридцать пять миль в час в течение, как минимум, двадцати пяти минут, ведь мы снимали по шесть кадров в секунду, чтобы в результате у нас получилась сцена продолжительностью четыре-пять минут. Дело было в Неваде, на этих двухполосных дорогах ночью, так что они просто обязательно должны были быть безлюдными, и нам требовалось сохранять ту же скорость. А Дэн держит камеру на стедикаме в тридцати сантиметрах над асфальтом! Он должен оставаться неподвижным в течение двадцати пяти минут, стоит жуткий холод, а он к тому же ничем не защищен от ветра, который дует ему в лицо. Он не мог и пошевелиться, когда мы закончили снимать. Он промерз насквозь, как гамбургер! Этот парень — настоящий герой.

В «Простой истории» мне хотелось добиться ощущения медленного полета. Я хотел передать его при помощи пейзажей, снятых с большой высоты, и потратил много времени, объясняя пилотам вертолетов, что надо лететь достаточно медленно, дабы получить именно ту картинку, которая мне нужна.

Известно, что вы любите ставить музыку на съемочной площадке, когда снимаете сцену, чтобы помочь актерам уловить

правильное настроение. Как повлияла ваша жизнь «в дороге» во время съемок этого фильма на ту связь, которую вы любите устанавливать между изображением и музыкой?

Ну, мы не подбирали музыку до того, как закончили съемки. Работая над этим фильмом, я редко использовал фоновую музыку во время съемок. Всего несколько раз, и я уже не помню, что именно это было. Но там все и так пропитано музыкой. Это прекрасно. Стоит только притормозить у обочины, заглушить двигатель, отойти от машины — а то щелчки остывающего двигателя с ума сведут — и прислушаться к тому, как шумит ветер, как стрекочут насекомые, и вот она, музыка. Полная тишина, которую нарушают только эти два звука.

Музыка ветра и насекомых.
Дэвид Линч на съемках «Простой истории» (1999)

Музыка Анджело Бадаламенти, которую он написал для этого фильма, прекрасна, но, как и следовало ожидать, очень отличается от той, которую он записывал для других ваших фильмов. Вы применяли какие-то новые методы, когда над ней работали?

Нет. Мы просто садимся и разговариваем с ним — ему это нужно, чтобы уловить правильное настроение. И он играет, пока я говорю. И раз за разом мне приходится его останавливать. Он убирает руки с клавиш, я говорю: «Анджело...» — и пытаюсь выразить то, что хотел сказать, по-другому, а он снова начинает играть. И я опять произношу: «Нет, не то, это как...» — и

подбираю другие слова. Потому что эти слова и ведут нас к музыке. А потом он играет — и вот оно. Это всегда три или четыре попытки, потому что он интерпретирует мои слова, мы настраиваемся друг на друга, и он нащупывает верную линию, а затем развивает ее. Всю музыку к «Простой истории» мы записывали в моей студии. Оркестр из четырнадцати превосходных музыкантов под управлением Анджело. Мы были ограничены по времени, потому что сроки поджимали, но зато знали, что, если у нас есть вдохновение, мы можем работать, пока не свалимся от усталости.

Все кинематографические элементы играли свою роль, но здесь их количество было ограничено. Поэтому процесс был куда сложнее — в этот раз нам было негде спрятаться. Происходит всего пара каких-то вещей, и сворачивать с дороги просто некуда.

Так что, когда мы накладывали музыку на изображение, я обращал внимание не только на то, где вступает музыка, но и на то, как она вступает. Это очень неоднозначный момент, и тебе становится все сложнее и сложнее прочувствовать его, потому что теряешь объективность. Ну, допустим, приходишь с утра, со свежей головой, начинаешь работу над новой сценой и чувствуешь, что, если музыка вступит на кадр позже или раньше, эмоции тут же испаряются. Здесь действительно важна каждая мелочь. Эмоция может вдруг появиться, но она не появится, если хоть что-то не так.

Совершенства добиться невозможно, но ты все равно стараешься, чтобы целое оказалось чем-то большим, чем просто сумма частей. Кино — это как музыка, в том смысле, что его элементы тоже следуют друг за другом во временной последовательности. Одни события должны предварять другие, чтобы все сработало определенным образом.

События в фильме развиваются неторопливо, это напоминает мне, что вы как-то сказали, мол, необходимо иногда приостановить весь мир, чтобы нырнуть в глубину за хорошими идеями. Вы ведь для этого используете медитацию?

Ну, медитация полезна во многих смыслах. Это так глубоко и в то же время так просто. Странным образом это напоминает секс.

Что вы имеете в виду?

Могу объяснить! Представьте, что вы дерево и вы, в общем-то, в нормальной форме, только с чуть пожухлыми листьями. И ветви потихоньку сохнут. А ствол немного корявый. В таком состоянии находится большинство из нас. А потом вы понимаете: это из-за того, что корни не погружены в питательную почву. Если погрузить их в питательную почву, все дерево целиком сразу же станет здоровее, приблизится к совершенству.

Питательная почва — это «единое поле». Современная наука подтверждает его существование. Говорят, оно и правда существует. Все называют его по-разному — Абсолютом, или Потаенным, или Сознанием чистого блаженства, или Трансцендентным сознанием. Это некое всеединство. То, у чего нет ни начала, ни конца, истинное знание, чистая созидательная энергия. Это то единственное, что действительно существует. Это сама Вселенная — и в то же время это мы сами, это то, что пронизывает собой все явления реальности. Вот что такое питательная почва.

В трансцендентальной медитации вы с помощью мантры проходите сквозь все уровни относительности, достигаете самых границ относительности и — вжух! — соединяетесь с Абсолютом. И вам хотелось бы сохранить это состояние, но что-то снова выталкивает вас на поверхность.

Есть два разных самадхи. Первое — это «великое самадхи», то есть просветление: ты круглосуточно пребываешь в таком состоянии. А второе — «малое самадхи». То, о чем я говорил сейчас, это «малое самадхи». Шлёп — и ты там, но не можешь задержаться в этом состоянии. Когда ты это практикуешь, то избавляешься от стрессов, нервная система очищается. Ты прочищаешь механизм и заливаешь полный бак топлива. И постепенно, день за днем, по двадцать минут утром и вечером, ты проходишь через это и однажды достигаешь той точки, когда можешь сказать себе: «Вот *я какой*». На самом деле ты и так *такой*, просто пока об этом не знал. А теперь у тебя все карты на руках, и это прекрасно.

Способность к подобным вещам заложена в каждом человеке, но ее нужно развивать. Ты не можешь просто скользить по поверхности жизни и притворяться, что так и надо. Это как если бы ты хотел пить, но делал вид, что все в порядке. Если ты чувствуешь жажду, то должен пить воду.

Как вы этому научились?

Любой учитель трансцендентальной медитации может этому научить. Когда покупаешь «роллс-ройс», не важно, кто его продает. Ты уезжаешь на «роллс-ройсе», и все тут.

Но как доказать, что все это действительно существует?

Дело вот в чем: никто и никогда не докажет вам, что подобные вещи существуют. Здесь можно опираться только на личный опыт. Может быть, мне стоит рассказать вам одну историю. Не буду называть настоящего имени героя этой истории, потому что это очень известное имя, но все же... Звали парня, допустим, Дик. Я буду называть его так. Дик был уже очень, очень зрелым человеком. Он учился аж в шестом классе, и

у него уже чуть ли не борода росла — вот каким взрослым он был. В общем, другой мальчик рассказал мне, что он был в мужском туалете и видел, как Дик тер свой пенис, пока из него не вышла какая-то белая жидкость. Вот что я услышал. И я сказал: «Да ты гонишь! Это что, шутка? Что это за история? Это невозможно. Или, может, с ним что-то не так? В чем же дело?» Но что-то подсказывало мне, что все это правда. Это было совершенно необъяснимо, но я как будто понимал, о чем идет речь. И я попробовал сделать то же самое и не мог поверить, что все именно так и происходит.

Вот что я имел в виду, когда сравнивал медитацию с сексом. Все совершенно реально, но здесь важен личный опыт. Это не то, о чем можно узнать, просто слушая чужие объяснения. Ты можешь сказать, что это невероятно и что ты этого не хочешь, но в жизни каждого человека наступает момент, когда он принимается искать и понимает: «Есть нечто, действительно очень важное. Это какая-то тайна, но это существует». А потом ты можешь услышать что-то о медитации и сказать: «Вот что мне нужно!» Так ты вступаешь на путь самосовершенствования. Но многие люди просто слушают и не слышат.

И все же вы говорите, что по-прежнему блуждаете во тьме и сумбуре. Может быть, вам просто необходимо оставаться в этом состоянии, чтобы снимать фильмы?

Нет. Дело вот в чем. Ночью темно, но потом тьма начинает рассеиваться. Я бы сказал, что большинство людей бродит в этих предрассветных сумерках. Постепенно светает, и с каждой секундой они способны увидеть все больше и больше, но до яркого дневного света еще далеко. Тьма и сумбур еще не отступили. Но медитация действительно поворачивает мир к солнцу. Она помогает утру наступить быстрее.

И все же чем вас так привлекает тьма?

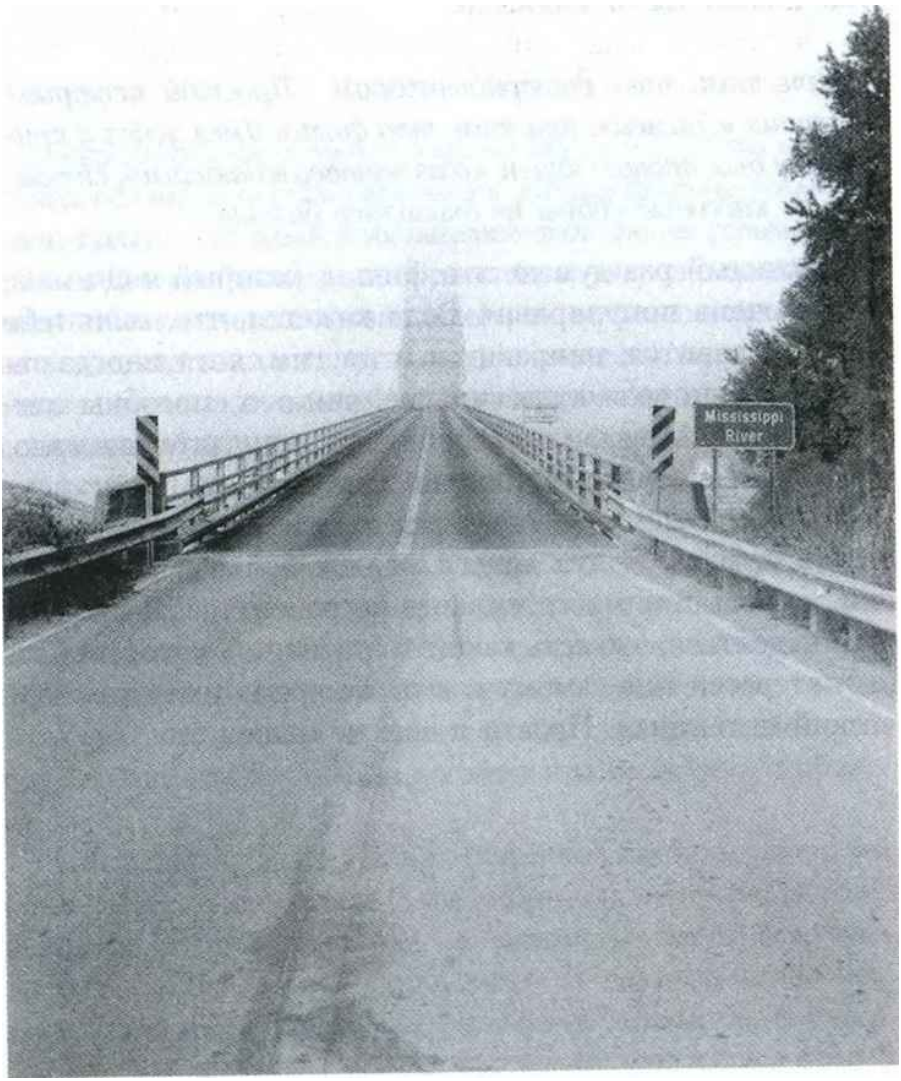
Это как кино. Это идеальный материал для фильма. Не то, через что вам хотелось бы пройти на самом деле, но, пока вы смотрите фильм, вы как будто сами переживаете это. Не знаю, почему так. Это как... Да не знаю я, как это! *(Смеется.)* Это прекрасно — получить опыт пребывания в совершенно другом мире, в этом есть волшебство.

Как это связано с «Простой историей»?

Дело в том, что все истории разные. «Простая история» прошла сквозь тот же механизм, что и «Шоссе в никуда». Но все вещи нужно рассматривать по отдельности. Если бы моего имени не было в титрах, думаю, многие так и не догадались бы, кто снял этот фильм. Теоретически я мог бы начать свою режиссерскую карьеру с «Простой истории»!

Но, если бы вам все же пришлось выбирать, вы предпочли бы снимать фильмы о темной стороне?

Это не вопрос выбора. Ты идешь по улице, поворачиваешь за угол, а там в кофейне видишь девушку. Она может быть совершенно не похожа на девушку твоей мечты, но ты ничего не можешь поделать. Ты влюбляешься.



Утро настает.

По дороге к «горе Сион». «Простая история» (1999)

И все же, если вы участвуете в написании сценария, велика вероятность того, что он будет иметь дело с темной,

необузданной стороной человеческой натуры.

Таков механизм. Он заставляет меня влюбляться в определенные темы и образы. Но главное — влюбляться просто необходимо. Улица, по которой ты идешь, слишком длинна, и тебе придется разбираться со множеством вещей, если ты не влюблен.

При том, что дистрибьютором «Простой истории» выступил «Дисней», при том, что фильм имел успеху критиков и был провозглашен «жизнеутверждающим», странно, что кассовые сборы не оказались больше.

Я каждый раз думаю, что фильм, который я снимаю, станет очень популярным. Ведь кажется, что, если тебе самому нравится, понравится и другим, хотя иногда ты обманываешь себя куда сильнее, чем это способны сделать другие. Мои фильмы собирают в прокате так мало, что крупные студии вообще не замечают их. Единственное, что может заставить этих людей встрепенуться и начать думать, — это деньги, и чем больше денег, тем они, как вы понимаете, сильнее встрепенутся. Я продолжаю надеяться, что есть какой-то сценарий, который был бы интересен мне самому и в то же время имел коммерческий потенциал. Просто я еще не нашел его.

11. «Малхолланд-драйв»

Билли находит книгу загадок прямо у себя на заднем дворе

«Вероятно», «возможно», «может быть» — без этих слов не обходится ни одна попытка описать загадку фильма «Малхолланд-драйв ». Но даже этих четырех слов вы не услышите от самого Дэвида Линча, если обратитесь к нему за разъяснениями. Чтобы понять, до какой степени он не расположен объясняться, достаточно взглянуть на сделанное им «краткое изложение» сюжета фильма: «Часть первая: она оказалась внутри совершенной загадки. Часть вторая: печальная иллюзия. Часть третья: любовь». Другими словами: «Не спрашивайте».

«Хичкоковское „Головокружение" под валиумом», «Раймонд Чандлер в алисовской „Стране чудес"» - журналисты упражняются в красноречии, будучи не в силах объяснить смысл фильма и его воздействие на зрителя. «Малхолланд-драйв», кажется, бросает вызов традиционной логике, но при этом является единым, органически связанным целым, которое сопротивляется любым попыткам рационального объяснения.

Линч не хочет или не может (и в какой именно пропорции сочетаются эти «не хочет» и «не может», остается лишь догадываться) анализировать фильм, потому что знает: если тайна будет раскрыта, мы пробудимся от сна под названием «Малхолланд-драйв». Слова только навредили бы фильму, причем больше всего навредили бы именно слова самого Линча. Режиссер также довольно болезненно относится к тому факту, что в своей прошлой жизни «Малхолланд-драйв» был пилотным выпуском будущего телесериала. Любые сравнения этого пилота, отклоненного телеканалом Эй-би-си, с полнометражным фильмом (разговоры о том, что было добавлено, а что вырезано) - тоже запретная территория. Если подобным образом препарировать фильм, может показаться, что он стал чем-то вроде спасательной операции, а думать так было бы попросту несправедливо.

Для Линча существует только один «Малхолланд-драйв» - тот, премьера которого состоялась в 2001 году на Каннском фестивале. Для нас тоже. Но замечательно, что все те элементы, которые должны были в течение одного или двух сезонов населять телеэкраны, столь естественно и уместно выглядят в двухчасовом полнометражном фильме. Это поразительный пример очень быстрой эволюции — как если бы Линчу пришлось

снимать «Твин-Пикс: Огонь, иди за мной» сразу после пилотного выпуска «Твин-Пикс», не опираясь на развитие сюжета и персонажей в течение всего сериала. «Малхолланд-драйв» - это в основном заново смонтированная пилотная серия плюс около пятидесяти минут дополнительного материала, отснятого два года спустя. Тем не менее именно благодаря необходимости превратить «Малхолланд-драйв» в нечто совсем другое, из истории с продолжением в полнометражный фильм, имеющий нечто вроде развязки, Линч смог создать свою самую завораживающую и радикальную работу.

Если угрожающим рефреном в «Твин-Пикс» служат слова «Огонь, иди за мной», то здесь таким рефреном становится фраза «Вот эта девушка», которая меняет смысл в зависимости от того, кто ее произносит. Если в первый раз она несет в себе лишь смутную угрозу, то в конце фильма, после череды странных открытий, эта фраза звучит как однозначный призыв к убийству.

Сюжет «Малхолланд-драйв», как и «Шоссе в никуда», по структуре напоминает ленту Мёбиуса, но здесь время искривляется еще сильнее, закручиваясь в спираль. Допустим, первая часть фильма, в которой голливудская инженю Бетти Элмс помогает потерявшей память Рите вспомнить, кто она, - неудачницу, наркоманку и самоубийцу Дайану, а Рита -в ее вероломную лесбийскую любовницу Камиллу Роде, -реальность? Или наоборот?

На все эти вопросы можно ответить и «да», и «нет». Первые две трети фильма отличаются связностью и быстротой развития событий, - не слишком-то похоже на сон. Этот «сон» также не относится к какому-то определенному моменту жизни героини, что для кино нехарактерно. Даже «психогенная фуга» Фреда Мэдисона имеет привязки в пространстве и времени - в тюремной камере, незадолго до исполнения смертного приговора. И наоборот, последняя треть фильма, мучительная «настоящая жизнь» Дайаны, напоминает кошмарный сон - прерывистый, лихорадочный, утративший связь с реальностью. Каждую из частей фильма можно интерпретировать как «альтернативную реальность» для другой части. Они перекликаются друг с другом на равных, при это каждая из них угрожает раскрыть тайную сущность другой.

В «Малхолланд-драйв» Линч, кажется, отменяет само противопоставление реальности и сна. В результате граница между этими двумя состояниями превращается в плохо охраняемый контрольный пункт, где вам никто не проштемпелюет паспорт. Таков новый рецепт Линча - избранные ингредиенты в неожиданных сочетаниях. Треть «реальности», две

трети ускользающей реальности и щепотка «будущей реальности». Иногда у нового блюда горький вкус - как у сна внутри иллюзии, подслащенного желанием, но с гарниром из дурных предчувствий.

Лос-Анджелес, родина голливудской «фабрики грез», в каком-то смысле является главным героем фильма, тем, кто за все в ответе. Это место, где каждый мечтает стать кем-то - или чем-то - другим. Лишь немногим мечтам суждено сбыться. Это город, в котором у многих будущих актеров по два имени -одно данное при рождении и другое, специально выдуманное для их будущих успешных двойников. Это город, полный призраков и домов с привидениями; почти каждая маленькая квартирка и каждый роскошный особняк за закрытыми воротами могли бы рассказать историю о ком-то, кто все же прославился, погиб, не достигнув желаемого, или, как Норма Десмонд из «Бульвара Сансет», печально погрузился в забвение.

Одновременно переменчивый, хрупкий и фальшивый, Лос-Анджелес - это просто клочок тщательно возделанной земли на краю пустыни Мохаве. Если отключить все оросите-ли, город снова поглотит пустыня. Но в «Малхолланд-драйв» он как будто отдает обратно ту энергию и способность к творчеству, которую израсходовали его жители, стремившиеся воплотить свои мечты. Его история так коротка, что настоящее и прошлое существуют бок о бок. Кажется, только вчера (в 1932 году) малоизвестная актриса Пег Энтвистл бросилась с белых букв «Голливуд» после того, как не смогла заключить контракт со студией. Незадолго до этого безжалостный инженер Уильям Малхолланд (1913) возглавил Лос-Анджелесский департамент энергии и водоснабжения. Дорога, названная в его честь, дорога, на которой мы сейчас находимся, населена безумными, печальными, злыми духами актеров первого плана, второго плана и тех, кто не продвинулся дальше массовки. Все они навещают места своего убийства, самоубийства или былых оргий. Духи все еще улыбаются в камеру, жаждут крупного плана напоследок.

У Линча место действия часто становится одним из персонажей фильма. Подобно тому как «Малхолланд-драйв» излагает события с точки зрения города, в котором они происходят, - будто сам город порождает героев фильма и их истории, - события, произошедшие в маленьком городке Твин-Пикс и его окрестностях, стали выражением воли потусторонних сил, населявших этот конкретный пейзаж. Главной звездой сериала было место действия. Недаром его название было не «Жизнь и смерть Лоры Палмер», так же как и «Малхолланд-драйв» - не история Дайаны Селвин. Зато герои одной из частей фильма,

режиссеры Адам Кешер и Боб Букер, снимают нечто под названием «История Сильвии Норт» в рамках запутанного сюжета «Малхолланд-драйв». Возможно.

Фильм заставляет нас всех стать детективами, причем такими, как специальный агент Дейл Купер, - готовыми использовать не только интеллект, но также интуицию и духовные силы, чтобы подобрать к «Малхолланд-драйв» именно тот логический ключ, который нас устроит. У моего личного детектива имеются кое-какие материалы, которые можно подшить к этому делу. Многие улики были обнаружены случайно, а полученные выводы трудно подтвердить. Недавно мое внимание привлекли некоторые комментарии неразборчивым почерком, которые я нашел на полях этих заметок. Например, можно вспомнить, что «Бульвар Сансет» - это история, рассказанная трупом, который плавает лицом вниз в бассейне возле одного из лос-анджелесских особняков. Другой комментарий касается того, что сказал Линч в одном из предыдущих интервью для этой самой книги. Когда-то он согласился снимать фильм, сценарий к которому был написан его партнером по «Твин-Пикс» Марком Фростом, - экранизацию книги Энтони Саммерса «Богиня: Тайная жизнь Мерилин Монро». Но проект так и не реализовался.

- Мне нравилась эта мысль о женщине в беде, - говорит Линч. - Но меня не очень устраивало, что это реальная история.

Мерилин была, конечно же, найдена мертвой при подозрительных обстоятельствах - свернувшейся на кровати, почти что в позе эмбриона. Ее подозревали в связях с мафией. У нее было тяжелое детство, и она опасалась, что генетически предрасположена к безумию. Однажды она сравнила себя с доктором Джекилом и мистером Хайдом: «Два в одном». Ей даже поставили диагноз - пограничное расстройство личности. Люди, страдающие этим расстройством, эмоционально нестабильны, чрезмерно импульсивны и нуждаются в постоянном одобрении со стороны других. Они жаждут слышать аплодисменты и, будучи отвергнуты, впадают в тяжелую депрессию. В начале книги «Богиня» приводятся слова одного из ее ближайших друзей, поэта Нормана Ростена: «Голливуд, фабрика грез, создал девушку мечты. Могла ли она вернуться в реальность? И в чем состояла эта „реальность"? Была ли возможна для нее жизнь где-то за пределами мечты?»

Вот эта девушка. Вероятно. Возможно. Может быть.

Если вспомнить «Диких сердцем», «Простую историю», «Шоссе в никуда», а теперь еще и «Малхолланд-драйв», окажется, что мотив дороги довольно часто возникает в ваших картинках.

А «Дорога» Феллини — один из моих самых любимых

фильмов. Я думаю, любая дорога так или иначе всегда ведет в неизведанное, и это мне нравится. То же самое и с кино — свет гаснет, занавес расходится в стороны и мы отправляемся в путь, не зная, с чем столкнемся на этом пути.

Ваш дом находится неподалеку от Малхолланд-драйв. Там же вы снимали сцену, в которой невезучий автомобилист садится на хвост мистеру Эдди. Чем вас так привлекает это место?

Это красивая дорога, которая идет вдоль гребня горного хребта Санта-Моника. С одной стороны открывается вид на долину, с другой — на Голливуд. Там множество поворотов, поэтому она выглядит так загадочно. По ночам там действительно темно. И, в отличие от многих других мест в Лос-Анджелесе, она почти не изменилась за прошедшие годы.

В отличие от фильма «Малхолланд-драйв», который претерпел множество изменений.

Да, там целая история. Во времена «Твин-Пикс» или около того появилась идея снимать еще один сериал — «Малхолланд-драйв». Мы собирались работать над ним вместе с Марком Фростом, но в тот раз ничего не получилось. А вот название засело у меня в голове. Ни одной записи, никаких обсуждений — одно лишь название. Марк до сих пор связан с «Малхолланд-драйв», потому что мы договорились: если я когда-нибудь использую это название, он что-то с этого получит. Надеюсь, так и вышло.

Я снова пытался вернуться к этому проекту в середине девяностых, мы немного поработали вместе со сценаристом Бобом Энджелсом, и опять ничего не произошло. Какое-то время оставались одни надежды, а потом пропали и они.

Что же послужило толчком к тому, чтобы наконец-то взяться за этот проект?

Тони Кранц, мой бывший агент, сказал: «Почему бы тебе не снять сериал с таким названием — „Малхолланд-драйв"?» Если бы не эти его слова, ничего бы так никогда и не случилось.

Подобно тому как словосочетание «Шоссе в никуда» навело вас на мысль снять одноименный фильм?

Да. Всего лишь это словосочетание — «Малхолланд-драйв». Когда вы произносите какие-то слова, формируется картинка. И в этот раз то, что сформировалось, и стало тем, что вы видите в начале фильма, — дорожный знак в ночи, свет фар на этом знаке, шоссе, идущее в гору. Это заставляет меня грезить, подобные образы — как магниты, они притягивают к себе другие идеи.

Как вы провели первую презентацию вашей идеи на канале Эйби-си, как убеждали их, что это может быть телевизионный сериал?

У меня было два листа текста, я им его зачитал, а потом еще, ну, что обычно для питчинга готовится, чтобы они могли уловить атмосферу. И тогда-то они все сказали: «Звучит здорово, давайте сделаем».

А что было на тех двух страницах?

Всего пара каких-то идей: женщина, которая пытается стать звездой в Голливуде, но в то же время ей приходится стать чем-то вроде детектива и, возможно, попасть в какой-то опасный мир.

По мере того как идея развивалась, что заставило вас влюбиться в «Малхолланд-драйв»?

Если бы у вас спросили: «Почему вы влюбились именно в эту девушку?» — вы не смогли бы назвать единственную причину. Потому что их много. Потому что всё — причина. Так и здесь. У вас появляется идея. Еще секунду назад у вас ее не было. И вот она появилась, ТАК ВНЕЗАПНО! А вместе с этой идеей приходят вдохновение, энергия, заставляют тебя пылать. Может быть, любовь уже в самой идее, а та просто попадает в тебя. Не знаю. Но сначала идея кажется маленькой, а потом она растет и вы видите ее во всей красе. Затем она отправляется в банк вашей памяти, так что вы можете исследовать ее дальше. Она очень цельная. Как семечко. Дерево на самом деле там уже есть, хотя оно пока и не совсем дерево. Просто оно хочет им стать, а пока оно семечко.

Иногда возникшая идея изумляет вас самих так же сильно, как и других людей. Помню, когда я работал над сценарием «Малхолланд-драйв», этот персонаж, Ковбой, просто пришел ко мне однажды ночью. Я взял и начал вдруг говорить об этом ковбое. Так все и происходит — нечто появляется там, где мгновение назад еще ничего не было.

Она оказалась внутри совершенной загадки. Бетти Элмс (Наоми Уотте), блондинка из хичкоковского «Головокружения», и Рита, роковая женщина в стиле сороковых (Лора Елена Харринг), в «Малхолланд-драйв» (2001)

Вы переживаете о том, подойдет ли эта идея ко всему остальному?

Нет, потому что, пока вы сами находитесь в этом мире, вы просто продолжаете двигаться вперед. Еще нет никакого фильма. Пока процесс не закончится сам собой, вам придется продолжать. И на каком-то этапе пути все начинает принимать форму, и все идеи собираются вместе, и ты видишь, подходят ли они к этой форме. Если ты обнаруживаешь, что какая-то из них не подходит, откладываешь ее про запас.

На протяжении большей части этого путешествия ты сам оказываешься зрителем. Нельзя пытаться думать за зрителей. А если ты стал этим заниматься, то потеряешь все характерно свое. И окажешься в довольно опасном месте, пытаясь создать нечто для какой-то абстрактной «целевой аудитории», которая меняется по ходу дела. Я думаю, так ничего не получится. Надо всегда идти от того, что у тебя внутри, и надеяться на лучшее.

Расскажите мне об этой героине, Дайане — или Бетти, — о тех двух героинях, которых играет Наоми Уотте. Как нам называть этого персонажа?

Этот конкретный персонаж — Дайана — знает, чего хочет, но не может этого добиться. Все это как вечеринка, на которую ее забыли пригласить. И ее это задевает. Это судьба — если она не улыбается вам, вы ничего не можете с этим поделать. Вы можете быть очень талантливым, у вас могут быть отличные идеи, но, если эта дверь не открывается перед вами, если вам попросту не везет, — ничего не получится. Чтобы достичь успеха, нужно множество ингредиентов, удача просто необходима.

Ходит шутка, что в Лос-Анджелесе нет ни одного человека, который не работал бы над сценарием и не носил бы с собой повсюду резюме с фотографией. В воздухе витает это отчаянное желание самовыразиться, и атмосфера по-настоящему творческая. Каждый готов поставить все на карту, чтобы не упустить свой шанс. Таков современный город. Так же едут в Лас-Вегас, мечтая превратить один доллар в миллион. В фильме «Бульвар Сансет», на мой взгляд, хорошо показана эта голливудская мечта.

Вы сами когда-нибудь так относились к этому городу — как к тому месту, где вы будете строить свою режиссерскую карьеру?

Нет. Странным образом я вошел через совсем другую дверь и ничего не знал об этом. Я приехал туда в августе семидесятого, ночью, а проснувшись утром, увидел такой яркий свет, которого не видел больше нигде. Этот свет внушает особое чувство — чувство ничем не ограниченной творческой свободы. С того утра и до сегодняшнего дня я влюблен в этот город. Было бы хорошо, если бы у каждого человека на земле было место, где он чувствовал бы себя хорошо просто потому, что он там. Для меня таким местом стал Лос-Анджелес.

Мы думаем, что знаем, кто мы, но это не так. Наоми Уотте (в ролях Дайаны Селвин и Бетти Элмс) обсуждает кризис идентичности с Дэвидом Линчем на съемочной площадке «Малхолланд-драйв» (2001)

Об этом городе, и о Голливуде в частности, снято множество великих фильмов. Вам трудно было представить, как можно снять подобный фильм, который решительно отличался бы от всех предыдущих?

Не думаю, что можно начать с формулировки: «А сниму-ка я фильм об этом городе». У меня просто появились идеи для «Малхолланд-драйв», и так получилось, что они затрагивали некоторые стороны жизни этого города. Так и должно быть. Никто не в силах сказать все. Это всегда только определенная точка зрения, всегда только одна сторона, но эта сторона может быть гармоничной сама по себе. Но это еще не полная картина, и в любом случае картина непрерывно меняется.

Вы упомянули «Бульвар Сансет» Билли Уайлдера. Вы часто думали об этом фильме, когда сочиняли и снимали «Малхолланд-драйв»?

Нет. Я уверен, есть вещи, которые плавают внутри нас, это те вещи, которые мы любим. Мы должны их любить, потому что с них начинается наше устройство, но что тут первично, сказать трудно. Я люблю Голливуд, его историю, его «Золотой век» — все то, что Билли Уайлдер смог так хорошо передать в своем фильме.

Просто люблю этот мир. Обожаю. Мне нравится, когда Билли Холден и Нэнси Олсон прогуливаются по съемочной площадке на студии поздно ночью. Возможно, ничего из этого и не происходило на самом деле, но это должно было произойти. Работа над сценарием глубокой ночью в таких маленьких комнатках. Это должно происходить прямо сейчас! Слишком уж все это красиво. Все это по-прежнему живо, но я никогда по-настоящему об этом не задумывался.

Лос-Анджелес — это не только Голливуд, но Голливуд играет в этом городе огромную роль. Действие многих фильмов происходит в Лос-Анджелесе просто потому, что люди тут работают, но все эти истории могли произойти и где-то в другом месте. А вот «Бульвар Сансет» мог быть снят только здесь.

И вы включили в свой фильм отсылки к «Бульвару Сансет», аллюзии на него.

В «Малхолланд-драйв» есть кадр с уличным знаком, на котором написано «Бульвар Сансет». И мне хотелось включить в свой фильм музыку из «Бульвара Сансет». Еще есть кадры с воротами студии «Парамаунт пикчерз», но «Парамаунт» с какого-то момента запретил показывать свой логотип — можно только ту часть ворот, что под ним. Это одно из их правил, и довольно глупое на мой взгляд. Но машина, которую вы видите в «Малхолланд-драйв», — это та самая машина из «Бульвара Сансет». По-моему, ее нашли где-то в Вегасе.

Фильм Уайлдера — это яростная атака (пусть даже и обернувшаяся признанием в любви) на Голливуд и студийную систему, которая в то время подчиняла себе все. Задумывался ли «Малхолланд-драйв» хотя бы частично как сатира на киноиндустрию?

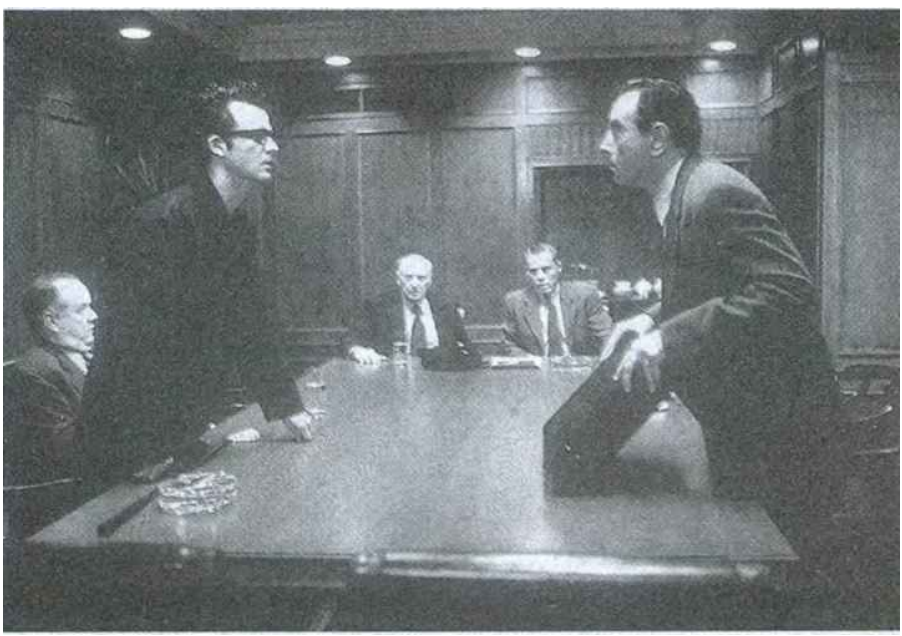
«Малхолланд-драйв» — фильм не только о Голливуде, но он затрагивает определенные стороны голливудской жизни. Некоторые увидели в нем сатирические элементы. Я не думал о нем в таком ключе, но что-то там такое сатирическое в общей смеси проскальзывает. Я, конечно, этого не планировал, но каждая приходящая идея влечет за собой множество последствий. Как и в жизни, когда день может начаться со смеха и продолжиться слезами. Это так красиво — постепенная смена настроений в связи с теми мыслями, которые вас посещают.

И все же сцена, в которой режиссер Адам Кешер находится на совете директоров в компании «Райан энтертейнмент», кажется вдохновленной личным опытом.

Ну разумеется. Думаю, многие режиссеры имеют подобный опыт. Я очень переживаю, когда на меня давят, потому что я идентифицируюсь со своим творчеством.

И если от меня требуют чего-то, что мне кажется неправильным, это внушает мне ужас. Я очень волнуюсь в такие моменты. Если у вас, к примеру, нет прав на монтаж окончательной версии фильма, вы совершенно теряетесь. Это как медленная пытка.

Но, я думаю, все мы понимаем, о какой ситуации идет речь. В этом-то и дело: некоторые вещи понятны, даже если вы сами никогда не оказывались в точно такой же ситуации. Аналогичный опыт есть у каждого: тебе кажется, что у тебя все под контролем, и вдруг оказывается, что ты — всего лишь пешка в чьей-то более крупной игре. Возможно, происходит что-то, чего мы не в силах понять. Это уже на волосок от паранойи, но все же вполне вероятно, что где-то постоянно происходят тайные заседания и действительно важные решения принимаются именно там.



Творческие разногласия.
Режиссер Адам Кешер (Джастин Теру) в кабинетной битве с Винченцо Кастильяне (Дэн Хедайя). «Малхолланд-драйв» (2001)

Как и в случае с «Твин-Пикс», ваш директор по кастингу Джоанна Рэй нашла множество потрясающих актеров — около пятидесяти ролей только для одной пилотной серии.

Если вы подбираете актеров для телевидения, то ищете в другой актерской базе. Это должны быть люди, которые готовы

остаться в проекте на протяжении долгого времени, так что, как вы понимаете, о Харрисоне Форде речь уже не идет. Но этот город стоит на талантах, как на золотой жиле, просто поразительно!

Джоанна — настоящий друг актеров. Есть люди, которых она любит, как семью. И уж если она говорит, что кто-то хороший актер, я ей верю. Знаю, что в этом отношении все точно будет в порядке, и просто выбираю человека, подходящего на конкретную роль. Сначала Джоанна снимает видеопробы, говорит с актерами. Они рассказывают о себе минут пять, а потом с ними встречаюсь я. Но часто происходят и всякие странные вещи. Я слушал Билли Рэя Сайруса, и, хотя его не было в списках актеров на роль в «Малхолланд-драйв», я сказал: «Эй, да вот же он, Джин, чистильщик бассейнов». Так что порой происходят прекрасные, счастливые случайности.

Это потрясающе — говорить с актерами! Я слышал от них невероятные истории, *не-ве-ро-ят-ные*. Вдруг ты видишь — перед тобой новый персонаж, законченный образ, но, возможно, не для этого фильма, а для следующего. Надо помнить о таких вещах. Когда я впервые встретил Грейс Забриски, я узнал, что она из Нового Орлеана. Она стала говорить с каджунским акцентом — и несколько лет спустя сыграла в «Диких сердцем».

Отдельные герои «Малхолланд-драйв» — детектив, которого играет Роберт Форстер, или режиссер Адам Кешер, которого играет Джастин Теру, — казалось, были просто обречены сыграть в сюжете более важную роль, если бы вы все-таки сняли телесериал. Это правда?

Я точно не знаю, потому что думал только о пилотном выпуске. В какой-то момент я решил, будто на Эй-би-си хотят, чтобы я дал им какие-то намеки о том, куда все это может зайти, и набросал пару сюжетных линий. Что хорошо в историях с продолжением — по крайней мере для меня, — так это то, что, когда пилотная серия отснята, ты уже чувствуешь, куда двигаться дальше. Всё перед тобой — герои, атмосфера и всё, что ты понял в процессе работы. Только тогда ты видишь, как хочет развиваться сама история. Это очень интересно. Ты реагируешь на это, и у тебя появляются новые идеи. Тебя затягивает тайна.

Можно много чего наговорить заранее, но большая часть этого вообще не произойдет, и вместо этого может случиться нечто совершенно другое. Это прекрасно — не знать, что случится дальше, и узнавать это в процессе, действуя и взаимодействуя. Было бы хорошо работать всегда только так. Я не виню этих людей за желание знать, что будет дальше, — они вкладывают свои деньги, и немалые. Но если знать все заранее, никакого удовольствия бы не было. Был бы просто заработок.

Режиссер Адам Кешер на съемочной площадке разрывается между Бетти Элмс и Камиллой Роде. «Малхолланд-драйв» (2001)

В этой истории есть несколько героев, которые выглядят как персонифицированные Зло, Страх или Организованная Преступность. Например, Ковбой или мистер Рок, ожидающий нас в «райановской» комнате за стеклом. Вы можете что-то сказать о самом пугающем из них: о том ужасном, измазанном в грязи бродяге на задворках закусочной «Винкиз»?

Дело вот в чем. Там, где сейчас находится один из ресторанчиков сети «У Денни», раньше было кафе «Медный грош», на углу бульвара Сансет и Гувер-стрит. Там вроде бы работал сам Фрэнк Капра, и по утрам там выстраивалась очередь из актеров массовки, которым нужна была работа. И этот ресторанчик «У Денни» был довольно странным местом. Я не совсем уверен, но, кажется, там какое-то время собирались сатанисты.

Человек Из Другого Места возвращается. Майкл Дж. Андерсон (в искусственном теле) в роли мистера Рока. «Малхолланд-драйв» (2001)

В смысле?!

Не знаю. Я обычно ходил туда завтракать, съедал «грэндслэм». В тот раз я был там один, а за мной сидели какие-то люди, их было трое, и они разговаривали о Боге. Такой очень милый разговор воскресным утром. Я встал, чтобы оплатить счет, глянул мельком на этих людей, и среди них был глава церкви Сатаны. Они так мило и дружелюбно разговаривали. Как на собрании прихожан. Все это выглядело очень странно. Короче, атмосфера в том «У Денни» была тяжелая, что и вылилось в этот сюжет с бродягой в «Малхолланд-драйв».

Особенно сильное ощущение тревоги у зрителя вызывает постоянное медленное колебание камеры вверх-вниз. Похоже на приступ морской болезни.

Это было задумано изначально как часть кошмара. Ребята из съемочной группы добыли специальный кран и втиснули его в узкое помещение ресторана, так чтобы Питер Деминг с камерой мог раскачиваться на нем. Раскачивание не останавливается ни на секунду; камера как будто все время рисует в воздухе восьмерку. Это должно продолжаться постоянно, чтобы создавалось нужное впечатление. Вы должны быть вправе сказать себе: «Вот именно так все и должно выглядеть. Такова была идея».

Воплощение идеи может оказаться лучше, чем сама идея, но вы никогда не должны говорить: «Это хуже, чем, по идее, должно было быть, но ничего, сойдет». Такого не должно случаться.

Вы часто заранее обсуждаете с Питером операторскую сторону дела?

Мы говорим перед началом съемок, но по большей части о всякой чепухе. Питер — человек без предубеждений. Даже если какой-то эксперимент покажется ему глупым, он все же попробует сделать то, что ему предложили. У меня появляется безумная идея, а через десять минут они уже что-то наколбасили, воплощают мою идею в жизнь и счастливы. Так что на тебя совсем не давят и можно просто следить за всем, надеясь что-то уловить.

В ваших фильмах мне всегда интересно точное время действия. Действие «Шоссе в никуда», казалось, происходило в двух совершенно разных десятилетиях XX века. Так же и «Малхолланд-драйв» — бескомпромиссно современный фильм, но в то же время есть ощущение, что события происходят в прошлом — в пятидесятых годах или даже раньше, в тридцатых или сороковых.

Но ведь и в жизни так же. Мы каждый день вспоминаем прошлое и строим планы на будущее. Мы слушаем ретрорадио и смотрим ретротелевидение. У нас есть множество возможностей пережить прошлое, и будущее ежесекундно вторгается в нашу жизнь. Да, есть какое-то настоящее, но оно наиболее иллюзорно, оно слишком быстро покидает нас.

В Лос-Анджелесе по-прежнему много мест, где веет минувшим «золотым веком», но их остается все меньше. Типа той старой нефтяной скважины, там, где сейчас торговый центр «Беверли». Мы снимали там некоторые сцены «Головы-ластик», и это было одно из моих самых любимых мест во всем мире. Перебираешься через земляной вал, спускаешься под землю — и оказываешься в другом мире. Там были нефтяные резервуары, и скважина по-прежнему работала. Просто невероятно. А неподалеку детей катали на пони, так же как и в двадцатых годах, и в тридцатых. И мастерская по изготовлению ключей в домике размером фута четыре на четыре вместе с крышей. И киоск с хот-догами «Щенячий хвост», который сейчас переехал. И работающая лесопилка, «Пиломатериалы братьев Халл», а перед ней — гора опилок высотой футов в сто. И еще детский сад. Выглядело все это так, будто попало туда прямиком из тридцатых, — вся эта грязь и разбросанный хлам. Старые постройки и пар-ни в зеленых козырьках и нарукавных повязках. Они были оттуда, из прошлых времен, где все известно о строительном лесе, о Голливуде и обо всем на свете.

Почему все это вас так привлекает?

Это то, что я чувствовал, когда смотрел комедию «Наша компания», ну, «Паршивцы»[29]. Там присутствовал дух тридцатых. Место, которое затерялось во времени, потому что со временем оно не изменилось. Как декорация. Оно просто было там, и все. А потом его не стало. Там теперь торговый центр «Беверли». Куча магазинов, парковка, много света и какие-то знаки. Огромное изменение.

После того как вы приступили к съемкам пилотной серии, с Эй-би-си беспокоили вас или дали вам возможность действовать по собственному усмотрению?

Съемки шли просто отлично, но в этом бизнесе каждый, у кого есть хоть какая-то власть, говорит: «Я хочу видеть отснятый материал». И в результате видеокассеты со съемочным материалом каждый день отсылались им. Когда-то давным-давно материалы съемочного дня были священны, к ним допускались только избранные. Потому что отснятый материал — это как горная руда: много бесполезных камней и несколько крупиц золота. Но если ты неспособен разглядеть крупицы золота, для тебя это просто груда бесполезных камней. И вот ты говоришь им, что они неспособны увидеть эти золотые крупицы. А они отвечают: «Чушь! Мы-то как раз способны, а вот насчет тебя у нас большие сомнения!»

Так что они отсматривают весь этот материал и от увиденного впадают в панику или в депрессию — в общем, сильно переживают! *(Смеется.)* Если бы они увидели то же самое в смонтированном виде, они, возможно, были бы просто счастливы, особенно если бы до этого не видели все эти неудачные дубли и вообще все то, что теперь настраивает их на критический лад. И все же они чувствуют себя вправе делать это, поскольку боятся что-нибудь упустить и утратить контроль. Это очень странно.

Во время просмотра отснятых материалов ты просто ищешь те фрагменты, которые работают, — чтобы знать, что движешься в правильном направлении. Но они этого не знают. Ты знаешь, что отснял третий дубль, потому что первый и второй были вообще ни о чем, потому что в них нет того, чего ты добиваешься. Но они-то этого не знают! Они просто видят какую-то ерунду и думают: «Боже, а что если Дейв это использует?!» И в итоге они уже не в состоянии оценить что-то по-настоящему новое.

И что в Эй-би-си решили по поводу сериала, когда в конце концов увидели монтаж?

Ну, начнем с того, что один человек из студийного начальства сказал, что хочет просмотреть серию *перед* работой.

Тогда она была еще длиннее, и он хотел посмотреть ее с самого-самого утра! После просмотра он сказал, что чуть не заснул *стоя*, настолько скучной она была. Это было нехорошо и, в общем-то, решило дело. Первая версия была отвергнута практически сразу.

Пытались ли вы спасти жизнь «Малхолланд-драйв» в качестве сериала?

Мы закончили пилотный выпуск тогда же, когда «Простую историю», и мне сказали, что я могу сделать его длинным. А в последний момент говорят, что длительность должна быть ровно восемьдесят восемь минут. Восемьдесят восемь минут из двух часов эфира! Оставшиеся тридцать две минуты будут заняты рекламой, и только восемьдесят восемь — моей пилотной серией!

К тому моменту смонтированный вариант длился два часа пять минут. Я надеялся, что, может быть, уговорю их предоставить мне три часа эфирного времени! *(Смеется.)* Но это, как оказалось, невозможно. Тогда у меня появилась идея разделить фильм на две части и сделать первую из них пилотной серией, чтобы сохранить правильный темп и атмосферу. Но они на это не согласились, им нужно было просто сократить то, что было, до восьмидесяти восьми минут. Понимаете, что я имею в виду? И я кромсал и чувствовал себя мясником. МЯСНИКОМ, я делал работу мясника, понимаешь? И это было НЕ здорово. Ни фига не здорово! Вот был КОШМАР!!

А на эту версию монтажа как в Эй-би-си отреагировали?

Не имею ни малейшего представления, что происходило у них в головах. Мне никто не позвонил, никто не поговорил со мной. Они даже не прислали мне открытки со своей фотографией, на которой улыбались бы и махали мне ручками! Зато они звонили другим людям и рассказывали, как им не понравилось. Я узнал, что ничего не получилось, часа за два до того, как улетел в Канны с «Простой историей». Пошел в сортир отлить перед тем, как садиться в машину и ехать в аэропорт, — и на тебе, звонят.

Я просто не понимаю, как люди могут так себя вести. Все, что я знаю, это что мне очень нравилось работать над этим проектом. Потом меня заставили изуродовать то, что получилось, поскольку сроки поджимали и у нас не было времени доводить все до ума. В результате не осталось ни атмосферы, ни ключевых сцен, ни сюжетной линии. К тому же триста копий этой неудачной версии гуляют по всему городу на видеокассетах. И многие посмотрели это, хотя запись на кассете того еще качества; стыд, да и только.

Собрать бы их все и спалить, эти кассеты, и было бы прекрасно — занозу бы из сердца вынули. Это была неудача. До того как ты закончишь работать над чем-то, случается множество

неудач, но не таких публичных. Это очень сложный вопрос. Ты должен иметь право ошибиться, правильно отреагировать и исправиться. Ученые проходят через неудачи, прежде чем достигают нужного результата. Ошибки становятся фундаментом успеха.

В общем, я думал, что этот проект сдох, и сердце мое разрывалось, ведь столько любимых идей теперь превратилось в труп. Но, подойдя поближе, можно было расслышать, что больной-то еще дышит. И это было прекрасно. Так что все это не стало для меня по-настоящему сильным разочарованием. На самом деле, когда на телевидении от него отказались, я испытал что-то вроде эйфории, а это всегда хороший знак. Телевидение — это некачественное изображение, плохой звук, перерывы на рекламу и с самого начала одно сплошное беспокойство. Я всегда это знал, особенно после «Твин-Пикс». На телевидении считают, что главное — реклама, а не то, что показывают в перерывах между рекламными блоками.

«Тебя преследует темное облако».
Дэвид Линч дает указания Лоре Елене Харринг (в роли Риты) на съемках «Малхолланд-драйв» (2001)

Так почему же вы снова решили работать для телевидения, несмотря на все прошлые неудачные опыты?

Меня самым дурацким образом привлекает идея истории с

продолжением. Это так увлекательно — история с продолжением, когда ты не знаешь, куда все это может тебя завести. Открывать новые пути и исследовать их — это захватывающее занятие. Вот почему мне нравится телевидение: можно начать рассказывать историю, не зная, чем она закончится. Словом, делаешь вид, что все будет хорошо, что все руководители телекомпании будут на твоей стороне и все пройдет просто прекрасно, — потому что тебе нравится думать об истории с продолжением. Но когда тебя заставляют свернуть проект, который ты не успел закончить, — это неприятно.

У вас ведь были подобные проблемы с Эй-би-си? Они прервали показ вашего ситкома «В эфире» сразу после третьей серии?

Да. Это была довольно глупая комедия, но некоторые думали, что она и впрямь смешная. Тогда я намек не понял, из-за чего так получилось. А теперь думаю: просто на Эй-би-си меня ненавидят. Теперь до меня дошло.

Кажется, вы не слишком-то расстроены этим.

Нет, потому что все это не имеет никакого значения. Каждому из нас суждено сыграть свою роль, и на Эй-би-си оказали «Малхолланд-драйв» огромную услугу, завернув пилотный выпуск. Моим идеям было просто необходимо пройти некоторый эволюционный путь. Оглядываясь назад, я понимаю, что телеканал сыграл очень важную роль, помог этому проекту стать тем, чем он сам хотел стать с самого начала. Я правда в это верю. Это было очень, очень полезно.

Есть еще одна вещь, которую я никогда никому не говорил. Уж и не знаю, скажу ли вам сейчас. *(Дли-и-ин-ная пауза.)* Да так, ерунда... *(Смеется.)* Телевидение и кино — это разные вещи, и, когда у вас в голове появляется мысль о телевидении, что-то происходит. Точно не скажу, коэффициент «несерьезности» немного поднимается. Думаю, дело в этом. Потом, когда проект начинает превращаться в нечто большее, в фильм, — это как если бы ты пек пирог и он получался бы вполне ничего, но вдруг ты узнал бы, что на обед придут гости и этот пирог станет основным блюдом! И тогда начинается: новые ингредиенты! Ты туда и курицу, и овощи, и, прежде чем сам это поймешь, получается нечто совсем другое. Здоровая пища, но при этом и сладкая, и с кучей белков, и вот гости уже сходят с ума и просят рецепт!

Любовная история в городе грез. Бетти Элмс (Наоми Уотте) и Рита (Лора Елена Харринг) ненадолго вместе. «Малхолланд-драйв» (2001)

Какая часть истории рассказывалась в пилотном выпуске?

Видите ли, Крис, по-моему, это совершенно неправильный подход. Это все равно что спросить: «До какой страницы сценария вы дошли в процессе съемок к первому июля?» Это совершенно не важно, потому что в конце концов к первому декабря все части срослись в единое целое. Пилотный выпуск был просто этапом становления этого целого.

Если бы пилотный выпуск все-таки приняли, вы стали бы работать над сериалом вместе с другими режиссерами, как над «Твин-Пикс»?

Мне в конечном счете повезло, когда с сериалом ничего не получилось, в том числе и по этой причине. Невозможно долго работать над историей с продолжением в одиночку. Это было бы прекрасно, но это невозможно. У каждого есть свое видение этой истории, и, как только ты допустишь других людей до участия в творческом процессе, она продолжит свое развитие в другом направлении. Идеи, которые возникают по ходу работы, очень важны, иногда имеют решающее значение. Ты замечаешь какие-то вещи, потому что работаешь над ними. Иначе этого не произошло бы.

Например, у вас есть карандашный набросок, и вы отдаете его кому-нибудь, чтобы он закончил его за вас. Возможно, когда

он раскрасит его и покажет вам, вы скажете «да». Но если бы вы проделали ту же работу сами, то по ходу внесли бы сто тысяч изменений, потому что непосредственно держали бы руку на пульсе. И результат был бы лучше.

И как вам удалось вновь прибрать к рукам «Малхолланд-драйв»?

Пьер Эдельман из французской компании «Канал-плюс» зашел сюда, вот в эту самую студию, сел там, где сейчас вы сидите, и — благослови его, Господи! — сказал: «Я могу заполучить кассету с пилотным выпуском „Малхолланд-драйв". Вы ведь разрешите мне взглянуть на это?» И я ответил: «Пьер, вы не хотите ЭТО видеть!» — «Но вы все равно хотите закончить эту работу, ведь так?» — спросил он. «Да, но у меня нет никаких идей по поводу того, как это сделать, а то, что на кассете, — оно УЖАСНО!» — ответил я. И тогда он попросил: «Дайте мне просто взглянуть, что там, на этой кассете, я просто должен это узнать». На следующий день он вернулся и сказал: «Мне очень понравилось. Я могу помочь вам превратить это в полнометражный фильм, только скажите». И я сказал: «Ага». Год спустя — потому что множество компаний имели к этому какое-то отношение, — ГОД спустя Пьер получил права.

Были ли какие-то чисто практические проблемы, связанные с возвращением к съемкам после длительного перерыва?

Да. Я помню, какое лицо было у Джека Фиска, когда декорации убирали в первый раз. Их можно было просто аккуратно разобрать, но, прежде чем он это понял, их уже успели разобрать НЕаккуратно. В перерыве между съемками они хранились на складе, но потребовалось много работы, чтобы привести их в порядок. Потом мы узнали, что студия «Дисней» потеряла (или использовала в каком-то другом производстве) реквизит и костюмы. Их или распродали, или просто выкинули. Так что у нас были проблемы и с декорациями, и с костюмами, и с реквизитом. И я думал: ничего у нас не получится.

И вот в этот-то момент я осознаю, что у меня вообще-то нет никаких идей, как закончить фильм. *(Смеется.)* Я был занят другими вещами, не сосредотачивался на этом проекте, потому что не знал, смогу ли когда-нибудь к нему вернуться, и потому что дело все затягивалось, затягивалось.

Пилот — это очень специфическая вещь. На самом деле там действуют совсем другие законы, чем в полнометражном фильме, потому что события развиваются и не приближаются к развязке. Мне казалось, что было бы правильно вообще бросить все это, но я думал о тех деньгах, которые Пьер потратил на то, чтобы получить права. Это была та еще драма-дилемма. Я был сам не

свой от страха и тревоги, потому что мне представилась эта головокружительная возможность, а у меня не было никаких идей. Так что в начале было много нехороших моментов.

И как вы выкрутились?

Сел я на стул медитировать, и тут — вжик! — все это промелькнуло у меня перед глазами. С шести тридцати до семи меня посещали мысли, и, основываясь на них, я понял, куда мне нужно двигаться. Это был подарок, благословение. Так что я написал еще кое-что, и все предыдущие фрагменты сочетались с этой новой идеей, а она сочеталась с ними, но при этом меняла их смысл. Так что она повлияла на начало, на середину и на конец. Это было похоже на чудо.

Идея для всего фильма целиком никогда не появляется сразу. Она появляется по частям. Так что в любой момент ты можешь остановиться и спросить себя: «Это фрагменты как же я свяжу их воедино?» Во время работы над «Малхолланд-драйв» у меня было множество фрагментов, причем таких, которые можно было по-разному интерпретировать. Нужна была идея, которая свяжет их воедино. В этом был весь фокус.

Что за фокус такой?

Такие эксперименты проводили сюрреалисты — набирали множество слов, подбрасывали их в воздух и, насколько я себе это представляю, смотрели, как те приземлятся. Или поступали так же со множеством картинок. Их идеи рождались в результате таких вот случайных совпадений. Сознание концентрируется на какой-то определенной мысли и притягивает к ней другие, которые будут сочетаться с ней непредсказуемым образом, потому что это произойдет при необычных обстоятельствах. Из-за конкретных проблем с «Малхолланд-драйв» у меня возникли определенные идеи.

Говорят же: «По-настоящему живым получается то, на чем ты концентрируешься». Так оно и есть; это высказывание действует на меня совершенно магически. Об этом можно думать и думать. Ну, как если бы ваша сосредоточенность и ваше желание формировали наживку, а идеи плавали бы где-то поблизости, как красивые рыбы. Ты можешь поймать рыбу, но никто не гарантирует, что это будет происходить каждый раз, когда ты отправишься на рыбалку.

Все те мысли, которые требовались, чтобы превратить «Малхолланд-драйв» в полнометражный фильм, появились в тот раз или приходили постепенно, по мере того как вы углублялись в работу?

Это вы *раньше* были Коко Ленуа, а *теперь* вы — мама Адама Кешера. Дэвид Линч и Энн Миллер на съемках «Малхолланд-драйв» (2001)

Ну, многое произошло именно тогда, но и позже было несколько таких правильных перезагрузок, да и во время съемок тоже. Но я не думаю, что много нового было привнесено за время второго этапа съемок. Скорее все новое было заключено в появившихся у меня тогда идеях.

Как удалось убедить актеров, которые играли главные роли, в том у что пилот можно превратить в полнометражный фильм?

Мы поддерживали отношения. Лора, которая играла Камиллу Роде и Риту, сказала, мол, она так и знала, что все в конце концов будет в порядке, — мы закончим проект и результат будет хорошим. Я думаю, все мы верили в это в глубине души, но бывали моменты, когда я звонил им и они говорили: «Все безнадежно! Эта картина мертва! Все потеряно!» Потом я снова пригласил Лору и Наоми и рассказал им о новых идеях, которые у меня появились, и дал им прочитать новый сценарий. Естественно, там было много нового материала, и все это нужно было обсудить. Но это было прекрасно, потому что они обе кивали и понимали меня на сто процентов.

Такое ощущение, что все это уже где-то существовало, а нам просто нужно было постепенно, по кусочкам, обнаружить это и восстановить. Актеры, как и все люди, знают достаточно много, у

них есть своя точка зрения, а потом мы репетируем и обсуждаем, — не обязательно говорим о смысле каких-то вещей, скорее о правильном ощущении. Идеи актеров могут отличаться от моих собственных или быть очень близки к ним, но все это ровным счетом ничего не значит, пока есть правильное ощущение. Договориться на этот счет было бы очень сложно, если бы у актеров не было так развито абстрактное мышление.

Стал ли «Малхолланд-драйв» сложнее, превращаясь из пилота в полнометражный фильм?

Нет, он стал намного проще. Он стал тем, чем должен был стать. Это напоминает мне о том дне, когда я сидел в Американском киноинституте, в комнате, где питалась съемочная группа «Головы-ластик». Съемки длились к тому моменту уже около года, и я рисовал Женщину В Батарее. Я пытался представить себе батарею в комнате Генри, которая находилась в шести метрах от меня, и не мог. Так что я побежал туда, посмотрел на батарею и чуть не расплакался от счастья — она подходила идеально. Там было место для нее, хотя, когда мы выбирали батарею, этого персонажа еще не существовало. Так что Женщина В Батарее включалась в то, что было до нее. Я, конечно, уже знал это. То же самое было и с «Малхолланд-драйв».

Но там было больше переплетающихся элементов и сюжетных линий.

Да, но, когда работаешь над чем-то, видишь эти нити, которые тянутся здесь и там. Одни из них обрываются, другие нет. Иногда нужно попробовать пройти в разных направлениях, прежде чем вы решите, какого пути будете держаться. И возможно, некоторые из этих нитей неожиданно найдутся снова, но в какой-то другой форме, и вы скажете: «Так вот как это сюда подходит». В «Малхолланд-драйв» все нити связаны с другими.

Фильм полон очевидных намеков, но в нем встречаются также и куда менее очевидные подсказки — какие-то визуальные образы, звуковые эффекты. Иногда кажется, что вы получаете удовольствие оттого, что дразните и мистифицируете зрителя.

Нет, так со зрительской аудиторией поступать нельзя. К тебе приходит какая-то идея, и ты стараешься представить ее в той форме, в которой она сама хочет явиться зрителю. Намеки, улики — это прекрасно, потому что, мне кажется, все мы немножко детективы. Мы размышляем над какими-то вещами, приходим к каким-то выводам. Наше сознание всегда так работает. Оно концентрируется на чем-то, находит подсказки и делает выводы. Это как музыка. Она начинает играть, возникает какая-то тема, потом отступает и, когда она снова возвращается, уже значит куда больше.

Но зрители отчаянно пытаются понять фильм и в какой-то момент хотят, чтобы вы рассказали им, что же все это значит — для вас.

Да, и я всегда говорю одно и то же: в глубине души они знают, что все это значит для них самих. Я думаю, что интуиция, наш внутренний детектив, находит связи между вещами, представляет их таким образом, чтобы они выглядели осмысленными для нас.

Говорят, интуиция дает нам «внутреннее знание», но проблема с этим «внутренним знанием» в том, что его почти невозможно передать другим. Как только ты пытаешься это сделать, тут же понимаешь, что не можешь подобрать нужных слов или не в силах произнести их. И все же ты ЗНАЕШЬ! Это совершенно сбивает с толку. Я думаю, что ты не можешь никому передать это знание, потому что это только твое знание, личное и ни к чему внешнему не применимое. И это прекрасно. И все же поэты умеют уловить это личное знание и передать его словами, причем так, что ты чувствуешь: это невозможно сделать по-другому.

Думаю, люди понимают, что значит для них «Малхолланд-драйв», но просто не доверяют этому своему знанию. Они предпочли бы получить это знание от кого-то другого. Мне нравится, что они пытаются проанализировать и понять увиденное, но для этого я им не нужен. Это прекрасно — самому попытаться разобраться в чем-то, поработать детективом. Объяснить кому-то что-то — значит лишить их удовольствия самим продумать, прочувствовать то, что они пытаются понять, прийти к самостоятельным выводам.

«Мы прорабатывали каждый элемент картины и вдыхали в них новую жизнь». Мэри Суини с Дэвидом Линчем на съемках «Малхолланд-драйв» (2001)

Камилла Роде (Лора Елена Харринг) целует Камиллу Роде (Мелиссу Джордж). Запутались? Ничего, просто вечеринка на Малхолланд-драйв

Вас не огорчит, если их выводы будут отличаться от ваших?

Нет, потому что, даже если понимаешь общий смысл, все равно остаются какие-то элементы, которые нужно прочувствовать, чтобы понять. Тебе придется сказать: «Я понимаю, но не могу точно выразить это словами». Вроде того. В фильме всегда одни и те же кадры, та же продолжительность и та же звуковая дорожка, но впечатление от него зависит от аудитории. Это еще одна причина, по которой людям нельзя сообщать слишком много, ведь подобное «знание» обедняет опыт восприятия.

Возможно, это первый фильм в истории кинематографа, рекламная кампания к которому — по крайней мере в Великобритании — содержала ключи к разгадке. Это была ваша идея?

Нет. Вот как это произошло. Компания, которая отвечала за французский прокат, принадлежала «Канал-плюс», и с ними я разговаривал больше, чем с американским прокатчиком, хотя фильм и вышел сначала в Америке. Так что однажды ко мне пришел Пьер Эдельман и сказал: «Дэвид, мы думаем о том, чтобы дать зрителям десять ключей к разгадке смысла „Малхолланд-драйв"». И я ответил: «Пьер! — знаете *(смеется)*. — Ну и черт с ними, почему бы нет, дайте подумать».

Это должны были быть настоящие подсказки, но довольно неясные. Так что, если бы у вас было определенное видение фильма, они казались бы очевидными, но если бы вы воспринимали его иначе, они заставили бы вас подумать — и, возможно, передумать. Мне сказали, что это должно сработать, так что я, кажется, понимаю, почему эта реклама добралась и до Англии. Я против таких вещей, но там были такие мутные-мутные подсказки.

Вы однажды — наверное, в шутку — описали «Шоссе в никуда» как «нуаровый хоррор XXI века». Думаете, это определение подошло бы и для «Малхолланд-драйв»?

Не то чтобы я выдумал некий жанр, просто у меня появлялись какие-то идеи, а идеи всегда подсказывают, какую форму хотели бы принять. К тому моменту, как вы понимаете, что именно делаете, все уже почти сделано. То, какую форму принимают фильмы по мере работы над ними, совершенно непредсказуемо. В «Малхолланд-драйв» могут быть какие-то элементы нуара, и еще пара жанровых определений тоже плавает где-то поблизости. Но для меня это фильм о любви.

В «Шоссе в никуда» два актера сыграли разные воплощения одного и того же героя — Фреда Мэдисона. В этом фильме,

наоборот, все основные актеры и некоторые второстепенные играют по две роли. Решили поколебать устои, согласно которым один актер играет одну роль?

Невозможно взять и решить: «Я буду снимать только фильмы, в которых каждый актер будет играть минимум две роли», хотя иногда такие мысли появляются. В этой идее есть необъяснимая привлекательность, но в «Малхолланд-драйв» это произошло скорее спонтанно. «Шоссе в никуда» был в большей степени об этом, как фильм о хитростях, на которые пускается сознание, чтобы избежать столкновения с тем, с чем оно не в силах разобраться.

Это так мило со стороны нашего сознания — вытеснять некоторые мысли. Но за это вытеснение приходится платить. Мы не знаем, насколько велико наше сознание. Это прекрасное место, но там иногда воцаряется непроглядная тьма. Некоторые мысли просто ужасны. Понятия не имею, откуда они и зачем.

Медитация как раз и помогает бороться с подобными стрессами. Психиатр может помочь тебе разобраться с ними, но потом они вернутся. Так что это двойной удар. В трансцендентальной медитации подобные мучительные ощущения испаряются, как вода с прогретого солнцем тротуара. Просто испаряются. Ты не проживаешь стрессовую ситуацию заново, ты просто избавляешься от этих ощущений. Так что получаешь свободную от стресса нервную систему, ощущаешь свое слияние с Бытием, в твоем сознании больше нет темных углов. Везде проникает свет, ты видишь целостную и прекрасную картину.

А вот как сценарист и режиссер вы, кажется, не очень заинтересованы в том, чтобы снять фильм об этом ощущении благодати. Большинство ваших героев по-прежнему блуждают во тьме и сумбуре.

Как ни странно, это чистая правда. Было бы интересно, если бы у меня получилось изобразить подобное просветление, но оно должно естественным образом развиться из тьмы и сумбура. Нам интересно наблюдать, как симпатичных нам людей засасывает опасная ситуация, как они проходят сквозь испытания. Каждый фильм — это эксперимент. Мы должны приобретать наше знание, наш опыт в борьбе противоположностей. Свобода воли и прошлый опыт часто доводят до беды, но в беде, хочется надеяться, можно многому научиться.

Когда ваши героини попадают в беду, вам, кажется, доставляет удовольствие смотреть, как они плачут. И в «Твин-Пикс» этого было довольно, а в «Малхолланд-драйв» — еще больше. Почему вам так интересны плачущие женщины?

Не знаю! Почему так? Наверное, этому можно дать множество объяснений. В моих фильмах было несколько таких сцен. Возможно, еще несколько таких сцен будет в моих будущих фильмах. Я не хотел бы объяснять это словами, потому что любое объяснение будет недостаточным.

В «Твин-Пикс: Огонь, иди за мной» Лора Палмер горько плачет, слушая, как Джули Круз исполняет «Questions in a World of Blue» в «Доме у дороги». В «Малхол-ланд-драйв» Дайана и Рита всхлипывают, наблюдая, как Ребекка дель Рио под фонограмму исполняет песню Роя Орбисона «Crying» в клубе «Силенцио». Как у вас возникла идея этой сцены?

Вот эта девушка.

Лора Елена Харринг (в ролях Риты и Камиллы Роде) в «Малхолланд-драйв» (2001)

Случайно. Брайан Луке, мой друг и мой бывший музыкальный агент в Калифорнии, иногда звонит мне и говорит: «Я хочу познакомить тебя кое с кем, можно мы зайдем выпьем кофе?» Однажды он позвонил и сказал: «Я хочу познакомить тебя с Ребеккой дель Рио». Так они вместе пришли ко мне в десять утра, и, поскольку до этого я сказал Джону Неффу: «Думаю, она будет петь», он установил микрофон — очень красивый микрофон, в одной из кабин в моей студии звукозаписи. Ребекка просто хотела зайти на кофе и спеть для нас. Она не хотела записываться, но она пришла и через четыре минуты, не успев выпить кофе, уже была в этой кабине. То, что она тогда спела, через четыре минуты после того, как зашла в помещение, позже вошло в фильм! Та самая запись!

Звезда клуба «Силенцио».
Ребекка дель Рио в роли себя самой — уникальный случай для «Малхолланд-драйв» (2001)

Странно, что она выбрала именно эту песню Роя Орбисона. Помнится, я собирался приступить к съемкам «Синего бархата» и услышал «Crying» по радио. И я воскликнул: «О боже! Мне нужна эта песня, может, я смогу использовать ее в фильме». В конце

концов выяснилось, что она не очень-то подходит, но я стал слушать другие вещи Роя Орбисона и остановился на «In Dreams». После этого все было просто обязано сложиться удачно. Ребекка знает Барбару Орбисон, вторую жену Роя, и это она перевела «Crying» на испанский. Странно все же, что это именно та песня, которая чуть было не вошла в саундтрек к «Синему бархату».

У Ребекки один из самых прекрасных голосов на земле, поэтому я сказал: «Черт, это просто невероятно!» И я начал думать об этом. Мы послушали запись после ухода Ребекки, и я решил: «Она сама должна играть в этом фильме!» У меня была одна идея, которую я записал однажды ночью, и она помогла мне придумать роль для Ребекки.

Исполнение под фонограмму во время съемок было лучшим, которое я когда-либо видел. Конечно, эту фонограмму записала она сама, но многие певцы все равно неспособны повторить все настолько точно. Но она была просто безупречна.

В «Малхолланд-драйв» несколько раз встречается мотив пантомимы, и в прямом смысле — как на пробах для фильма Адама Кешера, — ив переносном, когда вся жизнь героя превращается в имитацию. Бетти — это в каком-то смысле имитация Дайаны?..

(Длинная пауза.)

...Ведь она становится реальной, только когда изображает кого-то другого, как на той великолепной пробе для «Парамаунта».

(Держит паузу.)

...Причем именно в той сцене, которую она незадолго до того совершенно бездарно репетировала вместе с Ритой? Что все это значит?

Сделать что-то дважды — это значит дважды совершенно по-разному проинтерпретировать один и тот же материал. Это всегда интересно. В «Синем бархате» дважды звучит песня «In Dreams», и во второй раз она производит совершенно иное впечатление, чем в первый, и несет совершенно другой смысл. Или, может быть, смысл один и тот же, но каждый раз вы видите его по-разному. Все мои герои главным образом сталкиваются с проблемой самоидентификации. Как все люди.

Когда вы сами в чем-то не уверены, то полагаетесь на чужое мнение?

Полагаться надо на себя. Наступает момент, когда люди видят твой фильм на предварительных просмотрах, а все очень любят делиться собственным мнением. И вот у вас из головы не выходит, что они вам сказали. Если двадцать человек скажут: «Я не понимаю, что значит то-то и то-то», а вам важно, чтобы они все-таки поняли, вы можете с ними согласиться. Вы можете

учиться на таких вещах, и еще вы можете о многом судить по атмосфере, которая возникает в зале, когда вы смотрите фильм вместе с другими. Это обычно происходит до того, как будет готова окончательная версия, поэтому вы еще можете внести массу изменений. Вы думаете, что все в порядке, пока не посмотрите фильм вместе с другими. Многое становится ясно уже благодаря их присутствию в зале. Им вовсе не обязательно что-то говорить.

Джон Нефф, звукорежиссер, сказал, что на «Малхолланд-драйв» много времени ушло на монтаж звука и перезапись.

На то, чтобы разобраться со звуком и музыкой к фильму, всегда уходит много времени. Мне нравится сводить звук в моей собственной студии на первом этаже, потому что дополнительное время не стоит лишних денег. До определенной степени, конечно, потому что приходится нанимать людей дополнительно, но оборудование сейчас достигло того уровня, что можно тратить куда меньше времени на подготовку и куда больше — на эксперименты со звуком. Ты дольше работаешь со звуком и меньше готовишься, мне нравится так работать. Ты действуешь, ты противодействуешь. Можно отбросить что-то одно и попробовать что-то другое или вообще начать все с нуля, а потом снова вернуться к предыдущему варианту. Ты продолжаешь работать, пока не почувствуешь, что все правильно, и только тогда останавливаешься.

А как понять, когда пора? Ведь исправлять и совершенствовать материал можно до бесконечности.

В какой-то момент ты просто чувствуешь, что все правильно, и тогда переходишь к следующему этапу. Можно было бы создать и десять правильных вариантов, и все они были бы разными, но каждый по-своему правильным. Но у вас есть определенные исходные материалы, определенное оборудование, персонал, настроение, время года. Вам приходится продолжать работать, пока все эти элементы не начнут гармонировать между собой и вы не почувствуете, что фильм оставляет правильное впечатление.

К тому же работу нельзя считать законченной, пока вы не увидите все целиком. Если смотрите фильм по частям, вы себя обманываете! Так что, когда вы заканчиваете сводить звук, смотрите весь фильм целиком. Прежде чем приступить к просмотру, удостоверьтесь, что поблизости нет огнестрельного оружия: обычно это кошмар.

А затем — так оно для меня по крайней мере — начинаешь сокращать музыку. Ее остается все меньше. Потом ты заходишь слишком далеко, и ее уже слишком мало, и это хорошо, потому

что тогда ты говоришь: «Давайте-ка вернем ее и посмотрим еще раз». В этот момент могут появиться новые идеи, потому что звук местами оказывается слишком выхолощенным, и ты продолжаешь, пока не почувствуешь, что теперь все правильно, и вот тогда уже точно все. В работе над фильмом я люблю добиваться именно того, чего бы мне самому хотелось. Это здорово. Было бы хорошо только снимать фильмы и никогда не выпускать их в прокат.

Но когда «Малхолланд-драйв» наконец-то вышел, он был с энтузиазмом встречен критиками и получил множество номинаций и призов на фестивалях.

12.«Внутренняя империя»

Мне говорили, что Москва — невероятно дорогой город

Что все-таки значат слова «Внутренняя империя»? Это явно не географическое название, хотя в Калифорнии существует местность под названием Inland Empire.

Началось все с того, что однажды, когда работа над фильмом шла вовсю, я разговорился с исполнительницей главной роли Лорой Дерн. Она рассказывала про своего мужа, который родом из этого местечка, недалеко от Лос-Анджелеса. В ту минуту, когда я услышал словосочетание «Inland Empire», я перестал искать и думать и сразу осознал: вот оно — название для фильма. Означать оно может что угодно... Кстати, уже после того, как я решил, что фильм будет называться «Внутренняя империя» и лучше названия для него не найти, мне как-то позвонил мой брат. Он сказал, что делал уборку в небольшом домике в Монтане, принадлежащем моим родителям, и нашел в подвале детский блокнот — мой блокнот, я там рисовал, когда мне было лет пять или около того. Брат прислал альбом, я его раскрыл и под первой же картинкой с видами Вашингтона обнаружил подпись: «Inland Empire».

Трехчасовая версия «Внутренней империи» — окончательная?

Финальная, окончательная и единственная. Сейчас мне кажется, что «Внутренняя империя» обрела свое наилучшее воплощение.

Но первая монтажная версия наверняка была длиннее этих трех часов?

У меня по-другому не бывает. Многое ушло в корзину, но это не важно. Фильм должен пройти несколько стадий. На каждое действие есть противодействие, и, сопротивляясь друг другу, они ведут картину к результату. Не думайте, что самая длинная версия — самая лучшая, а потом мне приходится ее резать по требованию продюсеров. Если бы наилучшая возможная версия длилась пять часов, я бы ее такой и оставил! Главное, чтобы фильм хорошим получился.

Может показаться, что вы потеряли интерес к традиционной нарративности...

«Внутренняя империя» совершенно традиционна. Я потерял интерес ко многому, но не к сюжетам.

Будем смотреть фактам в лицо: зрители путаются и теряются. Вас это не смущает?

С какой стати? Будь верен своим идеям и передавай их так

верно, как можешь, не теряя ни одного элемента. Если ты чувствуешь, что сделал все верно, есть шанс, что это чувство передастся и остальным. Вот в чем фокус. Если ты пытаешься угадать чувства и пожелания незнакомой тебе аудитории, ты проиграл. Ты должен жить с тем, что делаешь, и смириться с тем, что не знаешь, к какому результату придешь. И не изменять идеям.

Вероятно, зритель и не должен понимать ваши фильмы, как не должен понимать абстрактную картину или музыку, которые не предполагают возможности однозначной трактовки...

Зритель понимает, но понимает по-иному, и это понимание прекраснее всего! Когда вы видите абстрактную картину, внутри вас что-то происходит, и то же самое случается с тем, кто смотрит мой фильм. Но мне не доверяют именно потому, что я снимаю кино, а не пишу картины: от фильма ждут поверхностного и последовательного сюжета. Однако человек может понять гораздо больше, чем ему кажется. Просто иногда он не в состоянии передать это понимание словами, но он чувствует, что понимает.

Чувство и понимание, по-вашему, близкие вещи?

Все объясняет интуиция. Если вы доверяетесь ей, чувства приравниваются к пониманию. Ты видишь или слушаешь что-то новое, и понимание приходит само собой.

Несмотря на все ваши призывы к зрителям: «Включите интуицию, отключите здравый смысл», — сразу после первых прокатных показов вашего фильма в интернете появляются подробнейшие объяснения каждой детали, десятки трактовок. Вас это не смущает?

Интернет обнажает мысли людей. Раньше люди собирались после просмотра в небольшие группки и обсуждали увиденное. Никто, кроме них самих, не мог этого услышать. Сегодня мысли зрителей — в интернете, в открытом доступе. И это прекрасно. Ты говоришь себе: «С этим объяснением я не согласен, ничего подобного я не подразумевал», — но это обычное дело. Чужие трактовки ничего не портят. Просто в самом начале зритель должен пережить фильм наедине с самим собой, и меня расстраивает лишь то, когда он идет в кинотеатр подготовленным к чему-то: его ожидания могут быть обмануты.

Ходят легенды, что вы сняли этот фильм вообще без сценария...

Нет-нет-нет, ничего подобного. Не верьте всему, что вам скажут. Каждая сцена была тщательнейшим образом записана в сценарии, прежде чем мы провели кастинг и начали съемки. Каждая, одна за другой. Иначе бы я и не приступал к работе. Но сценарий состоит из страниц, и актеры получали от меня не

сценарий, но страницы со своими репликами! Им этого было достаточно.

Каждый следующий ваш фильм не похож на предыдущий, однако постоянные зрители запросто вычленяют в них общие мотивы и темы. Значит ли это, что вас беспокоят и интересуют одни и те же материи, с которыми вы пытаетесь разобраться из картины в картину?

Для меня фильм не имеет ничего общего с походом к психоаналитику. Фильм рождается на свет, когда ко мне приходят идеи, а идеи — это дар свыше. Когда к тебе приходит идея, в которую ты влюбляешься, это столь прекрасное ощущение, что с ним приходит и понимание того, как идея превратится в кино. Все мы — такие разные... Никто не гарантирует, что вы влюбитесь в идею, которая понравилась мне. Но влюбленность в идею — странное, необъяснимое явление. В каждой идее скрыто столь многое, что я сразу начинаю размышлять о том, как эту идею можно передать средствами кинематографа. Она начинает складываться в единое целое из фрагментов. Сперва я сам не понимаю, как именно эти фрагменты сложатся друг с другом. Безумно странное ощущение: будто у тебя есть целая куча фрагментов одного пазла, но нет ключа и ты не представляешь себе картинку, которая получится из этих кусочков. Понемногу ты начинаешь говорить себе: «Что-то происходит, оно складывается». Затем к одной идее прибавляется другая — так рождается фильм. Правда, изредка я вижу всю картину целиком, а уже затем дроблю ее на фрагменты. Но на этот раз все началось с разрозненных фрагментов.

Вы же утверждаете, что у вас был написанный сценарий? То есть до начала съемок картина все-таки была целой?

Нет, не была. Возможно, в истории случалось так, что к тому или иному автору идея приходила сразу и целиком, в виде озарения: паф — и он изложил ее на бумаге, от и до. Но это случается крайне редко. Вместо озарения к тебе приходят фрагменты, а твоя работа — собрать их и соединить друг с другом. Вне себя от тревоги, ты перемещаешь их по-разному, ищешь и пробуешь самые сумасшедшие комбинации. Одного, окончательного способа не существует. Однако существует поле, на котором все фрагменты сложатся воедино. Его поиск — моя задача. Это единое поле — тот абсолют, поисками которого всю жизнь занимался Эйнштейн. Оно действительно существует, это доказано физиками! Это факт, и в нем скрыта подлинная магия. Когда ты становишься на это поле, ты способен управлять идеями и отделять их друг от друга: вот это — маленькая синяя идея, а это — серебристая с красными точками. Как они связаны? Ты

работаешь без остановки, пока не понимаешь: они связаны. Здесь рождается сюжет.

Но откуда приходят эти фрагменты, эти идеи? Из темноты подсознания?

Не из темноты, а из моих представлений о природе времени, о мире. Мир, который мы ощущаем и обдумываем, рождает идеи. Все они — тут, рядом, рукой подать. Надо только встретиться с ними. Тьма окружает нас, но идея помогает выплыть на поверхность и покинуть тьму. Контраст между тьмой и светом и превращается в историю, которую ты собираешься рассказать.

А средства для того, чтобы ее рассказать, — откуда приходят они?

Оттуда же — из идей. Ты ищешь нужное тебе место, где будет происходить действие,— или создаешь это место сам.

Каково было снимать на незнакомом языке — на польском?

Я в совершенстве владею польским!.. Шучу. Сценарий я написал по-английски, потом дал польские фрагменты переводчикам. Правда, когда дело дошло до съемочной площадки, я иногда терялся — признаюсь, это было нелегко. Приходилось спрашивать: «А это что за реплика?» Секрет был в том, чтобы снять хоть одну сцену полностью, без остановок, в нужном порядке, и тогда можно было разобрать реплику за репликой. К тому же, стоило наложить английские субтитры, и я опять увидел текст из своего сценария. А польским актерам я безумно благодарен. Они так талантливы и умны! Слов не хватит, чтобы выразить мое восхищение.

Почему именно Польша?

Потому что я подружился с компанией, организовавшей фестиваль операторского искусства «Caméra Image» в Лодзи. Впервые я приехал туда в 2000 году и был поражен тем, как на протяжении четырнадцати лет они, без всяких спонсоров или господдержки, проводят этот фестиваль. Таких трудоголиков в жизни не встречал. Они и помогли мне с «Внутренней империей».

То есть при иных обстоятельствах действие фильма могло бы происходить не в Польше, а в России?

Разумеется, почему бы нет! Просто в России я никогда не бывал и ни с кем там не встречался. Я бы с удовольствием приехал, но мне говорили, что Москва — невероятно дорогой город.

Вы стараетесь избегать приглашения среднестатистических голливудских звезд...

Среднестатистическая голливудская звезда стоит среднестатистические двадцать миллионов долларов. Иногда приходится отказываться даже от самых подходящих актеров

именно по этой причине.

Мог ли этот фильм сложиться без Лоры Дерн?

Нет. Никогда. Это ее фильм.

Кроме ваших привычных американских актеров —Лоры Дерн и Джастина Теру, кроме британца Джереми Айронса и огромного набора польских исполнителей, у вас в фильме есть и японка!

Я встретил ее совершенно случайно. Мы снимали сцену в ночном клубе, где девушка танцует на сцене, и в этом клубе, если посмотрите в толпу, вы сможете различить ее там. Я познакомился с милой японской девушкой и вдруг выяснил, что она — профессиональная актриса. Я тут же принял решение и сказал ей: «Я найду для тебя роль», еще сам не зная, о чем речь. А потом порылся в сценарии и откопал там для нее пару подходящих страниц. Она просто прекрасна и на редкость мила. Хотя ее речь пришлось сопроводить субтитрами: ее версию английского языка смогли понять не все.

Как сказалась на «Внутренней империи» работа над вашим официальным сайтом, специально для которого вы сняли несколько мини-сериалов?

Интернет повлиял на меня нешуточно. Благодаря ему я и начал работать с цифровой камерой.

А почему вы решили использовать цифровую камеру на «Внутренней империи»? И многое ли это изменило в вашей эстетике?

Изменило... практически все. Сперва я думал, как все, что цифровая видеокамера — зло, что от нее надо держаться подальше и не соблазняться ей, что пленка всегда будет царить в кинематографе, как было от века. Но потом я провел несколько экспериментов с цифровым видео, и меня поразило внезапное ощущение свободы. Свободы во всем — в движении, в богатстве возможностей с начала до конца работы! И тут я понял, что качества «цифры» — иные, чем у пленки, но они не менее ценны. Начиная работу над фильмом и снимая его на «цифру», я сам еще не понимал, что делаю. Я просто делал это, одну сцену за другой. Этот цвет, это автофокусирование! Ты видишь то, что хочешь, ты можешь двигаться в любом направлении, а это безумно важно. Я смотрю сквозь объектив на твое лицо, я слышу твой голос, я чувствую тебя и знаю, что ты рядом. С гигантской кинокамерой все это просто невозможно. А тут для того, чтобы развернуться и посмотреть в другую сторону, мне не нужно двух часов, я делаю это одним щелчком пальцев! В конце дня ты не должен сдавать отснятый материал в лабораторию и ждать еще сутки, прежде чем его увидеть. Тут ты сразу же садишься к компьютеру и видишь все прямо на экране. Это феноменально. Цифровое видео — это не

пленка, и все-таки оно прекрасно. Я начал в него влюбляться. Я уверен, что уже завтра-послезавтра «цифра» во всем будет превосходить пленку. Знаете, звук уже записывается исключительно в цифровом формате, иные носители отошли в историю. Скоро в прошлое канет и кинопленка. Пленка — динозавр, и она обязательно вымрет.

Наверное, благодаря съемкам на цифровую камеру съемочная группа была небольшой?

Я бы сказал, крошечной. Никакой машинерии, никаких толп. Для съемок в Голливуде нам, правда, понадобилась помощь пары полицейских, чтобы ненадолго перекрыть движение. Но в основном обходились своими силами. Если бы у нас была большая группа, ничего бы не вышло. Только цифровая камера позволяет войти в доверие к актеру и добиться от него того, что мне было необходимо.

Неужели актер доверяет режиссеру с крохотной камерой в руке?

Как вам сказать... Сперва актер пугается или теряется. Ему кажется, что это шутка, и он начинает беспокоиться: как я буду выглядеть в объектив этой штуки? Эта камера действительно выглядит как игрушка, и это беспокоит людей. Но с другой стороны, я могу снимать актера на протяжении сорока минут без остановки и получаю необходимый результат. Я не хочу пугать актеров, я хочу, чтобы им было удобно, — а «цифра» позволяет мне встревать в съемку, делать ремарки, просить повторить реплику... Это помогает. И с изображением, и со звуком. Поймать нужную интонацию очень трудно, и это деликатный процесс: с гигантской камерой и сотней ассистентов я бы не мог поймать нужный момент, а актер терял бы только что найденную волну. «Цифра» — это чудо!

Других проектов у вас на горизонте еще нет?

Пока нет, не считая пары незаконченных картин — я говорю о живописи, а не о кино. Я завершил «Внутреннюю империю» ровно за три дня до ее международной премьеры в Венеции, верите? В полночь фильм был закончен, а в полседьмого утра я уже его смотрел. Я был первым зрителем. Я, конечно, одержимый перфекционист, но фильм закончил. Он готов, и он именно таков, каким должен быть.

Вы ведь работали над ним два с половиной года?..

Да. Я работал над ним сам для себя и на первой стадии собирался снимать «Внутреннюю империю» на собственные деньги. Но однажды в мою дверь постучали люди из французской компании «Канал-плюс», мои давние знакомые. Я сказал им: «Я сам не знаю, что делаю, но снимаю это на цифровое видео.

Хотите в этом участвовать?» И они сказали «да». Так продюсерами стали французы. Для них, в отличие от американцев, очевидно, что у режиссера должно быть право на окончательную монтажную версию. А еще во Франции любят кино больше, чем в любой другой стране. Пожив пару месяцев в Париже, вы сможете увидеть на большом экране, кажется, любой фильм из тех, что были сняты за всю историю кинематографа! Когда твои продюсеры любят кино, ты начинаешь видеть в них не спонсоров, а товарищей.

Никогда не думали переехать жить в Европу?

Я живу в Лос-Анджелесе и очень его люблю.

Это и в фильме ощущается. Место действия — Голливуд; в начале просмотра «Внутренняя империя» напоминает «Малхолланд-драйв»...

Неудивительно. Тут тоже есть Лос-Анджелес и Голливуд, герои — актеры и режиссеры. Может, со временем я сниму еще один фильм на ту же тему, чтобы он сложился с «Малхолланд-драйв» и «Внутренней империей» в своеобразный триптих.

Почему вы снимаете фильмы о мире кино?

Он ирреален, но на наших глазах становится реальным. Мне это нравится.

Но ведь «Внутренняя империя» — не автобиографический фильм?

Ничуть. Не думаю, что режиссер в исполнении Джереми Айронса хоть в чем-то напоминает меня.

«Малхолланд-драйв» из-за прихоти продюсеров так и не превратился в многосерийный телефильм...

Я бы сказал, к счастью!

Так или иначе у вас были проблемы с продюсерами. В связи с этим вы пережили что-то наподобие творческого кризиса или это никак не повлияло на ваши творческие процессы?

Никак. Я ничего не имею против продюсеров. Я готов обсуждать с ними что угодно, и принципиальным для меня является лишь одно: окончательная монтажная версия. Она должна быть в руках режиссера, и в ничьих больше. Зачем режиссеру делать фильм, если в результате не получится тот фильм, который он делал? Понимаете, о чем я? Это полный абсурд, и студийная голливудская система буквально убивает людей. Убивает из-за денег. Это нездоровая ситуация, но я уверен, что вскоре она изменится. Цифровые технологии освободят людей, и они обретут собственные голоса, смогут делать именно то, что им необходимо. Столько законов и запретов царит в нынешнем бизнесе! Все они похожи на злую шутку.

А почему актриса Лора Дерн указана в титрах в качестве

сопродюсера? Она тоже вложила в фильм собственные деньги?

Нет. Просто ей ужасно нравилось слово «сопродюсер», и я внес ее в титры под этим именем.

Жизнь в Голливуде на вас, похоже, никак не влияет. Как вам удается хранить такое присутствие духа и не изменять себе ни в одном фильме?

Очень просто: при помощи трансцендентальной медитации, которую я практикую ежедневно, дважды в день, на протяжении тридцати трех лет. Ни разу не пропустил.

Вы ощущаете параллели с другими режиссерами, работающими в современном кино?

Каждый из нас работает сам по себе, но многие режиссеры мне очень нравятся.

Было такое, чтобы чужой фильм вдохновлял вас на собственный?

Вдохновение приходит, когда ты видишь что-то, что любишь. Для меня это «Дорога» или «8 1/2» Феллини, «Бульвар Сансет» Уайлдера. Эти фильмы сотрясают мою душу.

А современные фильмы вы смотрите?

Нечасто. Скорее редко.

Что для вас любимая часть работы над фильмом — съемки или монтаж, когда пазл складывается в единую картину?

Все части важны, и все они — любимые. Кончается одна фаза, и я тороплюсь перейти к другой, пока не потерял свою идею.

Но известно, что особенное внимание вы уделяете звуковому оформлению и музыке, которую здесь написали сами.

В детстве я пел в хоре — недолго, год или чуть больше. Мне было девять лет. Но петь я ненавижу и ненавидел всю жизнь: это занятие безумно меня смущает. Тем не менее однажды я начал играть на гитаре, хотя и не умел этого делать. Это выросло из моего увлечения звуковыми эффектами. Я не гитарист, но играю на гитаре. И я уж точно не певец, но в нашем цифровом мире так много разных технических приспособлений, которые могут превратить в голос что угодно! Так я понемногу начал петь. Пугающее и волнующее занятие. Теперь я готовлюсь записать блюзовый альбом. Сам, один — то есть вдвоем со звукоинженером.

Что бы вы делали, если бы не были кинорежиссером?

Меня увлекает живопись, музыка... А еще я люблю делать вещи. Особенно маленькие столики и лампы. Не будь я режиссером, этим бы и зарабатывал на жизнь. А еще я восхищаюсь традиционной японской техникой лакирования дерева и хотел бы ей научиться. Однажды я видел по телевидению, как это делается, и был глубоко впечатлен

процессом: мастерица обрабатывает маленький фрагмент, затем делает перерыв и идет прогуляться на море... возвращается, опять берется за работу... Здорово.

Но вы, похоже, не собираетесь расставаться с режиссурой?

Это прекрасно, когда ты можешь поймать идею, которая тебя увлекла. Мне повезло, что я стал режиссером: ведь совсем недавно кино стоило немалых денег и у огромного количества людей были прекрасные идеи, но не было ни малейшей возможности их осуществить! Теперь это меняется.

Последний вопрос: откуда в фильме взялись кролики и что они означают?

Представления о животных, похожих на людей, стары как мир. Помню, как однажды я набросал на листе бумаги контур уютной комнаты с мебелью и обоями, напоминающими о сороковых годах, и там поселились эти кролики. А что они значат и откуда взялись, я и сам понятия не имею.

А еще чего вы не знаете о собственном фильме?

Не представляю себе, откуда взялся его финал. До определенного момента его не было вовсе, а потом взял и появился.

Беседовал Антон Долин

Венеция

Сентябрь 2006

Фильмография

1967

Шестерых тошнит / Six Figures Getting Sick

На экране возникают очертания шести абстрактных человеческих фигур. Мы видим их внутренние органы, которые начинают заполняться цветной жидкостью, она поднимается вверх по их пищеводам, пока их не стошнит.

Ашмировано, снято (и раскрашено) Дэвидом Линчем *Одна минута закольцованной 16-миллиметровой пленки, которая проецируется на поверхность с рельефом*

1968

Алфавит / The Alphabet

Девочка лежит в постели, застеленной белым бельем, окруженная тьмой, и слушает, как дети нараспев перечисляют буквы алфавита. Отдельные буквы возникают в солнечном свете, в то время как мужской голос поет песенку про алфавит. Зарождается некая форма жизни, но растение опрыскивает ее буквами, и едва зародившееся нечто превращается в кровавое месиво, и красные капли пятнают девушку в постели. Буквы алфавита одна за другой возникают из темноты. Девочка тянется к ним. Женский голос говорит нам, что теперь она выучила алфавит. Девочка путается в сетях щупалец, похожих на ветви растений, и корчится от боли. Она мечется по кровати, и ее тошнит кровью на девственно-белые простыни.

Сценарий, режиссура, операторская работа (и колоризация), анимация, монтаж: Дэвид Линч
Сопродюсер: Х. Бартон Вассерман
Звук: Дэвид Линч
Вступительная песня: Дэвид Линч
Поют: Боб Чедвик и Пегги Линч
В роли девочки: Пегги Линч
4 минуты, пленка 16 мм

1970

Бабушка / The Grandmother

Маленький мальчик, которого избивают и игнорируют его родители, исследует темные закоулки их дома. Он находит загадочный мешок с семенами и сажает одно из них, высыпав на кровать гору земли. Из этого семени вырастает огромное растение, чьи корни опутывают кровать. Родители продолжают наказывать его за то, что он писается в постели, а он навещает

растение, из которого однажды появляется добрая пожилая женщина. Мальчик и бабушка становятся друзьями. Но скоро она заболевает, и родители мальчика смеются над его горем. Бабушка умирает, а мальчик ложится на кровать и тоже превращается в растение.

Продюсер: Дэвид Линч, при финансовой поддержке Американского киноинститута.

Сценарий, режиссура, операторская работа (цвет), анимация, монтаж: Дэвид Линч

Ассистенты: Маргарет Линч, С. К. Уильяме *Фотография:* Дуг Рэндалл *Звук:* Алан Сплет

Звуковые эффекты: Дэвид Линч, Маргарет Линч, Роберт Чедвик, Алан Сплет

Музыка / музыкальные эффекты: Tractor *В ролях:* Ричард Уайт *(мальчик),* Дороти Макгиннис *(бабушка),* Вирджиния Мейтленд *(мать),* Роберт Чедвик *(отец)*

34 минуты, пленка 16 мм

1974

Безногая / The Amputee

В комнате сидит женщина, про себя читает и сочиняет письмо. Это письмо, видимо, касается запутанных отношений между несколькими людьми. Заходит доктор. Он садится перед ней и начинает аккуратно обрабатывать обрубки ее ампутированных по колено ног. Женщина продолжает размышлять над своим письмом, никак не реагируя ни на присутствие доктора, ни на процесс перевязки.

Продюсер, сценарист, режиссер: Дэвид Линч *Оператор:* Херб Кардуэлл

В ролях: Кэтрин Коулсон *(женщина),* Дэвид Линч *(доктор) 5 минут, видео*

1976

Голова-ластик / Eraserhead

В глубинах планеты человек тянет за рычаги. Появляются образы, связанные с зачатием и рождением. Мы оказываемся на поверхности. Генри Спенсер сидит в своей маленькой грязной квартирке где-то посреди безжизненного индустриального пейзажа. Он узнает от соседки, что его девушка Мэри пригласила его на ужин с родителями. Во время этого ужина ему сообщают, что он стал отцом недоношенного «ребенка», который все еще находится в больнице. Мэри переезжает к Генри, но скоро возвращается к родителям, будучи не в силах вынести постоянный плач «ребенка». Генри фантазирует о женщине,

которая появляется на сцене внутри батареи в его комнате. Она поет о рае, топча странных червеобразных созданий. «Ребенок» заболевает, а Генри, соблазненный соседкой, фантазирует о том, чтобы самому оказаться на сцене. Его голова отрывается, потому что «ребенок» растет внутри его, и оказывается в мастерской, где из нее делают ластики для кончиков карандашей. Генри в конце концов убивает «ребенка», чем вызывает космическую катастрофу. Планета взрывается, несмотря на усилия человека в ее центре, который напрасно тянет за рычаги. Ослепительная вспышка света. В загробной жизни Генри встречает Женщину В Батарее. Они нежно обнимаются.

Продюсер: Дэвид Линч, при поддержке Центра углубленных исследований кинематографа при Американском киноинституте

Режиссер: Дэвид Линч *Сценарист:* Дэвид Линч

Операторы: Херберт Кардуэлл, Фредерик Элмс

Звук: Алан Сплет

Монтаж: Дэвид Линч

Музыка: Фэтс Уоллер, Питер Айверс

Спецэффекты: Дэвид Линч

В ролях: Джек Нэнс *(Генри Спенсер),* Шарлотта Стюарт *(Мэри Икс),* Ален Джозеф *(Билл Икс),* Джин Бейтс *(Мать Мэри),* Джудит Анна Роберте *(Красивая девушка в коридоре),* Л орел Ниар *(Женщина В Батарее),* Джек Фиск *(Человек В Центре Планеты),* Джин Ланж *(Бабушка),* Томас Коулсон *(Мальчик),* Джон Моунз *(Бродяга)* и другие

89 минут, пленка 35 мм

Камео Линча в фильме Джона Байрума «Сердцебиение». Линч играет роль художника.

1980

Человек-слон / The Elephant Man

1884 год. Честолюбивый хирург Фредерик Тривз, заинтригованный рекламой балагана уродов, платит его неприятному владельцу по фамилии Байте, чтобы лично осмотреть Человека-слона. Пораженный увиденным, он уговаривает Байтса разрешить ему провести дальнейший осмотр тайно, в Лондонской больнице. Увидев, что его подопечный, Джон Меррик, подвергался избиениям, он решает взяться за его лечение, невзирая на угрозы Байтса. Тривз обнаруживает, что Меррик — не слабоумный, и начинает заниматься его образованием, надеясь, что благодаря этому Меррик произведет хорошее впечатление на главного врача клиники и получит право остаться там надолго. Личность Меррика привлекает к себе внимание высшего света после того, как им начинает

интересоваться актриса Мардж Кендалл. Благодаря покровительству королевского дома ему обеспечено пожизненное место в Лондонской больнице, но Меррик страдает от ночных посещений сомнительных личностей, которые платят больничному сторожу, чтобы взглянуть на уродца, ставшего знаменитостью. Меррик исчезает и снова оказывается в балагане у Байтса, но другие балаганные уроды освобождают его, после того как Байте опять начинает его избивать. Смертельно больной Меррик возвращается к доктору Тривзу, посещает спектакль, в котором играет Мардж Кендалл. Вернувшись из театра в больницу, он кладет свою тяжелую деформированную голову на подушку и умирает.

Выпускающая компания: Brooksfilms *Исполнительный продюсер:* Стюарт Корнфелд *Продюсер:* Джонатан Сэнгер *Режиссер:* Дэвид Линч

Сценаристы: Кристофер де Вор, Эрик Бергрен, Дэвид Линч

Оператор: Фредди Фрэнсис

Звукорежиссер: Алан Сплет

Музыка: Джон Моррис

Художник-постановщик: Стюарт Крейг

Грим Человека-слона: Крис Такер

В ролях: Энтони Хопкинс *(Фредерик Тривз),* Джон Хёрт *(Джон Меррик),* Энн Бэнкрофт *(миссис Мардж Кендалл),* сэр Джон Гилгуд *(Карр Гомм),* Уэнди Хиллер *(миссис Мазерсхед),* Фред-ди Джонс *(Байте),* Майкл Эльфик *(ночной сторож),* Ханна Гордон *(миссис Тривз),* Хелен Райан *(принцесса Алике),* Джон Стендинг *(Фокс)* и другие

124 минуты

1984

Дюна / Dune

10991 год. Пустынная планета Арракис — единственный в галактике источник вещества спайс (меланж), которое продлевает жизнь, расширяет сознание и позволяет путешествовать во времени и пространстве. Император Шаддам IV, контролирующий добычу спайса и под эгидой высшего существа разрешающий конфликты соответствующих интересов между жителями планет, отбирает концессию на добычу спайса на Арракисе у дома Харконненов, который возглавляет барон Владимир, и передает Атрейдесам, во главе которых стоит герцог Лето. Император надеется истребить Атрейдесов руками Харконненов. А те, в свою очередь, надеются посадить на место императора племянника барона Владимира — Фейд-Раута. После нападения войск Харконненов под предводительством барона почти все члены

дома Атрейдесов погибают. В живых остаются сын герцога Лето, Пол Атрейдес, и его мать. Пол становится герцогом дома Атрейдес. Он и его мать присоединяются к фременам, таинственному кочевому племени пустыни. Под воздействием спайса Пол добивается большого влияния среди них. Фремены начинают почитать молодого герцога как Муад'диба — мессию, посланного им согласно пророчеству, чтобы спасти их. Постигнув мудрость народа пустыни и создав из них могучую армию, Муад'диб ведет фременов верхом на гигантских песчаных червях в битву, уничтожает дом Харконненов. Пол женится на дочери Шадцама, Ирулан, и оказывается императором, хозяином и Дюны, и спайса, и сам себе верховным существом.

Выпускающая компания: Dino de Laurentis, Universal *Продюсер:* Рафаэлла де Лаурентис *Режиссер:* Дэвид Линч

Сценарист: Дэвид Линч, по роману Фрэнка Герберта *Оператор:* Фредди Фрэнсис *Звукорежиссер:* Алан Сплет *Монтаж:* Энтони Гиббс

Музыка: Марта Пейч, Даниэль Лануа, Toto, Брайан Ино, Роджер Ино

Художник-постановщик: Энтони Мастере *Механические существа:* Карло Рамбальди

В ролях: Франческа Эннис *(леди Джессика),* Кайл Маклохлан *(Пол Атрейдес),* Дин Стокуэлл *(доктор Веллингтон Юэ),* Макс фон Зюдофф *(доктор Кейнс),* Юрген Прохнов *(герцог Лето Атрейдес),* Брэд Дуриф *(Питер де Врийе)*, Хосе Феррер *(император Шаддам IV),* Фредди Джонс *(Суфир Хават),* Сильва-на Мангано *(преподобная мать Рамалло),* Кеннет Макмиллан *(барон Владимир Харконнен)* и другие

137 минут, пленка 70 мм

1986

Синий бархат / Blue Velvet

США, маленький городок Ламбертон. Джеффри Бомонт возвращается из больницы, где он навещал своего отца, и находит в поле отрезанное человеческое ухо. Он относит ухо скрытному детективу Уильямсу. Сэнди, дочь Уильямса и любительница подслушивать, говорит Джеффри, что его находка может быть каким-то образом связана с Дороти Валленс, певицей из ночного клуба. С помощью Сэнди Джеффри залезает в квартиру Дороти и становится свидетелем того, как Фрэнк Бут унижает и насилует ее. Джеффри подозревает, что Фрэнк держит в заложниках ее ребенка и мужа и что найденное им отрезанное ухо принадлежало мужу Дороти. Между Джеффри и мазохисткой Дороти завязываются странные отношения, и Фрэнк отвозит его к

Бену, у которого находится ребенок Дороти, а потом жестоко избивает. Джеффри рассказывает о своих открытиях детективу Уильямсу, а затем узнает, что напарник Уильямса стал соучастником Фрэнка в убийстве, связанном с наркотиками. Сэнди и Джеффри понимают, что они влюблены друг в друга, но Валленс оказывается на улице перед домом Джеффри, обнаженная и избитая, и Сэнди узнает об отношениях Дороти и Джеффри. Он возвращается в квартиру Дороти и обнаруживает трупы ее мужа и напарника Уильямса. Тут появляется Фрэнк, чтобы убить Джеффри, но погибает от его руки. Джеффри просыпается в саду. Его отец разговаривает с детективом Уильямсом. Сэнди зовет его обедать. Дороти обнимает сына.

Выпускающая компания: De Laurentis Entertainment Group
Исполнительный продюсер: Ричард Рот
Продюсер: Фред Карузо
Режиссер: Дэвид Линч
Сценарист: Дэвид Линч
Оператор: Фредерик Элмс
Звукорежиссер: Алан Сплет
Монтаж: Дуэйн Данхэм
Музыка: Анджело Бадаламенти *Художник-постановщик:* Патрисия Норрис *В ролях:* Кайл Маклохлан *(Джеффри Бомонт),* Изабелла Рос-селлини *(Дороти Валленс),* Деннис Хоппер *(Фрэнк Бут),* Лора Дерн *(Сэнди Уильяме),* Хоуп Ланж *(миссис Уильяме),* Дин Сто-куэлл *(Бен),* Джордж Дикерсон *(детектив Уильяме),* Брэд Ду-риф *(Раймонд),* Джек Нэнс *(Пол),* Присцилла Пойнтер *(миссис Бомонт)* и другие
120 минут, пленка 35 мм

1988

Ковбой и француз / The Cowboy and the Frenchman

Дикий Запад. Группа ковбоев во главе со Слимом наблюдает, как к ним издалека кто-то приближается. При помощи лассо они ловят странное существо в берете, которое что-то лепечет на непонятном им языке. «Странное существо» оказывается французом по имени Пьер. Сначала они принимают его за шпиона, и им очень трудно общаться друг с другом, так как француз не говорит по-английски, ковбои — по-французски, вдобавок у Слима большие проблемы со слухом. У француза с собой корзина с «сокровищами», в которой ковбои находят бутылку вина, багет, сигареты «Голуаз», мидий, зрелый камамбер, картофель фри и несколько сувенирных статуэток Эйфелевой башни. Приезжают девицы с пивом, и начинается вечеринка — ковбои присоединяются к французским девушкам, а француз

веселится с американскими. Все поют песню «Домик в степи» и скандируют: «Да здравствует Франция!»

Выпускающая компания: Erato Films, Socpresse, Figaro

Исполнительные продюсеры: Пол Камерон, Пьер Оливье

Продюсер: Даниэль Тоскан дю Плантье

Режиссер: Дэвид Линч

Сценарист: Дэвид Линч

Оператор: Фредерик Элмс

Звук: Джон Хак

Художник-постановщик: Патрисия Норрис *В ролях:* Гарри Дин Стэнтон *(Слим),* Фредерик Голшан *(Пьер),* Джек Нэнс, Майкл Хоре, Рик Гиллори, Трэси Уолтере, Мари Ло-рен, Патрик Хаузер, Эдди Диксон, Джеки Старый Койот и другие

22 минуты, видео

Линч играет в паре с Изабеллой Росселлини в картине Тины Ратбоун «Зелли и я».

1989

Твин-Пикс / Twin Peaks

(Пилотная серия, со сценами из других эпизодов, вышла в прокат как полнометражный фильм)

Твин-Пикс, штат Вашингтон. На берегу озера найдено мертвое тело красавицы — королевы выпускного бала Лоры Палмер. Специальный агент Дейл Купер приезжает, чтобы расследовать это дело. Его напарником становится местный служитель закона шериф Гарри Трумэн. Отец Лоры, Лиланд, вместе с пользующимся дурной репутацией бизнесменом Бенджамином Хорном пытается продать землю в Твин-Пикс делегации шведских банкиров для постройки спа-курорта. Купер обнаруживает под ногтем Лоры букву «R» и приходит к выводу, что смерть Лоры связана с убийством молоденькой девушки Терезы Бэнкс годом раньше. Купер и Трумэн выясняют, что Лора вела двойную жизнь: принимала кокаин и, возможно, занималась проституцией вместе со своей подругой Ронетт Пуласки, которая пока числится пропавшей без вести. Пуласки объявляется в состоянии глубокого шока, и ее отправляют в больницу. Мать Лоры, Сару, посещает видение: ей кажется, что в то утро, когда Лора пропала, в ее комнате кто-то был. С Купером связывается загадочный Однорукий Человек. Они встречаются в больнице, где этот человек представляет агенту убийцу Лоры, демоническое существо по имени Боб. Затем этот человек стреляет в Боба. Двадцать пять лет спустя Купер находится в таинственной Красной Комнате вместе с мертвой Лорой Палмер. Она шепчет что-то ему на ухо, в то время как карлик танцует под музыку.

Выпускающая компания: Lynch / Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Entertainment

Исполнительные продюсеры: Марк Фрост и Дэвид Линч *Продюсер:* Дэвид Дж. Лэтт *Режиссер:* Дэвид Линч *Сценаристы:* Дэвид Линч и Марк Фрост *Оператор:* Рон Гарсия *Звук:* Джон Уэнтворт *Монтаж:* Дуэйн Данхэм *Музыка:* Анджело Бадаламенти *Художник-постановщик:* Патрисия Норрис *В ролях:* Кайл Маклохлан *(специальный агент Дейл Купер),* Майкл Онткин *(шериф Гарри Трумэн),* Шерил Ли *(Лора Палмер),* Рэй Уайз *(Лиланд Палмер),* Грейс Забриски *(Сара Пал-мер),* Дана Эшбрук *(Бобби Бриггс),* Фиби Августин *(Роиетт Пуласки),* Кэтрин Коулсон *(Женщина С Поленом),* Эл Стробел *(Однорукий Человек),* Фрэнк Сильва *(Боб)* и другие

112 минут, пленка 35 мм

1990

Дикие сердцем / Wild at Heart

Мыс Страха. Отсидев двухлетний срок за убийство, Сейлор уезжает вместе со своей возлюбленной Лулой. Ее мать, Мариетта, одержимая идеей разлучить их, убеждает своего бывшего любовника, Джонни Фаррагута, отправиться на их поиски. По пути в Новый Орлеан Лула рассказывает Сейлору о том, как ее отец погиб при пожаре, который сам же и устроил (Сейлор в то время был водителем дружка Мариетты, наркодилера Марчелло Сан-тоса). Тем временем Мариетта просит Марчелло помочь ей разыскать беглецов. Он соглашается, но при условии, что он убьет Фаррагута, и связывается с наркобароном мистером Рейндиром, который начинает охотиться на Сейлора и Лулу. Мариетта, терзаемая угрызениями совести, присоединяется к Фаррагуту в Новом Орлеане, но его убивает одноногая наемница Марчелло, Хуана. По пути в городок Биг-Туна Сейлор признается Луле в том, что стал свидетелем убийства ее отца, которое совершил Сантос. Узнав, что Лула беременна, один из людей мистера Рейндира, Бобби Перу, уговаривает Сейлора участвовать в вооруженном ограблении (которое на самом деле подстроено, чтобы убить Сейлора). Но Перу погибает сам, а Сейлор снова садится в тюрьму. Отсидев срок, он выходит на свободу, где его дожидается Лула с сыном. Сначала Сейлор сомневается в том, достоин ли он Лулы, но потом основанная на цитатах из «Волшебника Страны Оз» фантазия побуждает его вернуться к ней.

Выпускающая компания: Propaganda Films, для Polygram *Исполнительный продюсер:* Майкл Кун

Продюсеры: Монти Монтгомери, Стив Голин, Сигурьён Сиг-ватссон

Режиссер: Дэвид Линч
Сценарист: Дэвид Линч, по роману Барри Гиффорда
Оператор: Фредерик Элмс
Звук: Джон Хак
Монтаж: Дуэйн Данхэм
Музыка: Анджело Бадаламенти
Художник-постановщик: Патрисия Норрис
В ролях: Николас Кейдж *(Сейлор Рипли),* Лора Дерн *(Лула Пейс Форчен),* Дайана Лэдд *(Мариетта Пейс),* Уиллем Дефо *(Бобби Перу),* Изабелла Росселлини *(Пердида Дуранго),* Гарри Дин Стэнтон *(Джонни Фаррагут),* Криспин Гловер *(Делл),* Грейс Забриски *(Хуана),* Дж. Э. Фримэн *(Марчелло Сантос),* У.Морган Шеппард *(мистер Рейндир)* и другие
124 минуты, пленка 35 мм

1992

Твин-Пикс: Огонь, иди за мной / Twin Peaks: Fire Walk with Me

Штат Вашингтон. Агенты ФБР Честер Десмонд и Сэм Стенли расследуют убийство проститутки Терезы Бэнкс. Десмонд обнаруживает значительные улики и таинственным образом исчезает. Специальный агент Дейл Купер предсказывает, что убийца снова нанесет удар. Проходит какое-то время. Королева выпускного бала Лора Палмер встречается с Бобби Бриггсом, который снабжает ее кокаином, и с байкером Джеймсом Херли. Она рассказывает своей лучшей подруге Донне Хейворд, что ее насилует демоническое существо по имени Боб. Когда Донна вслед за Лорой идет в сомнительное заведение, которое содержит Жак Рено, ее накачивают наркотиками и пытаются изнасиловать. Лора начинает осознавать, что Боб — это ее отец, Лиланд. После того как она становится свидетельницей убийства коррумпированного помощника шерифа, которое совершает Бобби Бриггс, ей является Энни, кровавое видение из будущего, и говорит, что Дейл попал в ловушку в Вигваме. После того как Джеймс отказывается выслушать ее признание в том, что она ведет двойную жизнь, она присоединяется к оргии с проституткой Ронетт Пуласки, Жаком и местным бандитом Лео Джонсоном. Девушек оставляют связанными, и их находит Лиланд / Боб. Он затаскивает их в заброшенный вагон поезда, где насилует и убивает Лору. После смерти Лора попадает в Вигвам и там ей видится Ангел.

Выпускающая компания: Twin Peaks Productions
Исполнительные продюсеры: Дэвид Линч, Марк Фрост
Продюсер: Грег Финберг

Режиссер: Дэвид Линч
Сценаристы: Дэвид Линч, Роберт Энджелс
Оператор: Рон Гарсия
Звукорежиссер: Дэвид Линч
Монтаж: Мэри Суини
Музыка: Анджело Бадаламенти
Художник-постановщик: Патрисия Норрис
В ролях: Шерил Ли *(Лора Палмер),* Рэй Уайз *(Лиланд Палмер),* Крис Айзек *(специальный агент Честер Десмонд),* Кифер Сазерленд *(Сэм Стенли),* Грейс Забриски *(Сара Палмер),* Кайл Маклохлан *(специальный агент Дейл Купер),* Дана Эшбрук *(Бобби Бриггс),* Фиби Августин *(Ронетт Пуласки),* Фрэнк Сильва *(Боб),* Мойра Келли *(Донна Хейворд),* Джеймс Маршалл *(Джеймс Херли)* и другие
134 минуты, пленка 35 мм

1994

Камео Линча в фильме Майкла Альмерейды «Надя». Линч играет роль санитара из морга.

1995

Люмьер и компания / Lumiere et compagnie

Трое полицейских подходят к трупу мальчика, лежащему в поле. В доме сидит женщина, выглядящая очень взволнованной. Неожиданно возникает сцена с тремя красивыми женщинами в саду. Группа плотно закутанных жутковатых созданий бродит по фабрике, пока обнаженная женщина пытается выбраться из резервуара, полностью заполненного водой. В дом приходит полиция, и женщина открывает дверь...

Продюсер: Нил Эдельштейн *Режиссер:* Дэвид Линч *Оператор:* Питер Деминг *Художник по костюмам:* Патрисия Норрис *В ролях:* Джефф Альпери, Марк Вуд, Стэн Лотридж *(полицейские),* Расс Перлман *(мертвый ребенок),* Пэм Пьерокиш *(мать),* Клайд Смолл *(отец),* Джоан Рудльштейн, Мишелл Карлайл, Кэтлин Раймонд *(женщины),* Доун Сальседо *(женщина в резервуаре)* и другие
55 секунд, пленка 35 мм

(«Люмьер и компания» — сборник из 40 фильмов, по 55 секунд каждый, снятых разными режиссерами в честь сотой годовщины изобретения кинематографа.)

1997

Шоссе в никуда / Lost Highway

Лос-Анджелес. Джазовый саксофонист Фред Мэдисон подозревает свою жену Рене в супружеской измене. Однажды

утром Рене Мэдисон обнаруживает у порога своего дома видеокассету, на которой — съемка их дома. Камера приближается к входной двери, и пленка обрывается. Хотя Мэдисоны предположили, что это от агентов по недвижимости, на следующее утро Рене находит вторую видеокассету. После такого же начала камера движется через гостиную в спальню и показывает супругов спящими на кровати. На вечеринке Фред встречает Таинственного Человека, который довольно зловеще разыгрывает его. На следующей видеокассете мы мельком видим что-то, что может быть изуродованным трупом Рене. Арестованный за убийство Фред страдает от мучительных головных болей. Однажды утром в тюремной камере Фреда вместо него просыпается автомеханик Пит Дейтон. Он не может объяснить, что произошло и как он там оказался. Пита выпускают из тюрьмы, но он понимает: что-то не так. Его девушка Шейла говорит нечто малопонятное о «той ночи», после которой он сильно изменился. Потом Пит встречает Элис, любовницу гангстера мистера Эдди, которая выглядит как точная копия Рене, только Рене брюнетка, а Элис — блондинка. Между Элис и Питом начинается бурный роман. Элис предлагает Питу ограбить Энди, который занимается съемками порно. Во время ограбления Пит нечаянно убивает Энди. Любовники бегут в пустыню, в отель «Шоссе в никуда». Теперь, когда Пита преследует полиция, Элис внезапно решает его бросить. Пит превращается во Фреда Мэдисона. Снова появляются Таинственный Человек с видеокамерой в руках и мистер Эдди. Фред убивает мистера Эдди. Воют сирены, полицейские машины преследуют Фреда по неосвещенному шоссе в пустыне.

Выпускающая компания: CiBy-2000, Asymmetrical Productions *Продюсеры:* Дипак Найар, Том Стернберг, Мэри Суини *Режиссер:* Дэвид Линч *Сценаристы:* Дэвид Линч, Барри Гиффорд *Оператор:* Питер Деминг *Звук:* Сусуму Токунов *Монтаж:* Мэри Суини *Художник-постановщик:* Патрисия Норрис *В ролях:* Билл Пуллман *(Фред Мэдисон),* Патрисия Аркетт *(Рене Мэдисон / Элис Уэйкфилд),* Бальтазар Гетти *(Пит Дейтон),* Роберт Блейк *(Таинственный Человек),* Роберт Лоджиа *(мистер Эдди / Дик Лоран),* Майкл Мэнси *(Энди),* Наташа Грегсон Вагнер *(Шейла),* Гэри Бьюзи *(Билл Дейтон),* Ричард Прайор *(Эрни),* Люси Батлер *(Кэндис Дейтон)* и другие

135 минут, пленка 35 мм

1999

Простая история / The Straight Story

Лоренс, штат Айова. Семидесятитрехлетний Элвин Стрейт

теряет сознание, после чего врач советует ему позаботиться о здоровье. Но Стрейт игнорирует это предупреждение и скрывает его от своей взрослой дочери Розы, которая живет вместе с ним. Розе звонит кто-то из родственников и сообщает, что со старшим братом Элвина, Лайлом, случился удар. Братья уже многие годы находятся в ссоре, и Элвин решает навестить Лайла, который живет в городке Маунт-Зайон, штат Висконсин, и попытаться с ним помириться. Элвин плохо видит и не может сам сесть за руль автомобиля, но слишком упрям, чтобы позволить кому-то другому везти его. Поэтому он решает проделать путь длиной в триста миль на газонокосилке. Путешествуя по стране на скорости четыре мили в час, Элвин встречает множество людей. Например, сбежавшую из дома беременную девочку-подростка, женщину, которая сбивает по два оленя в неделю, и ветерана Второй мировой, с которым он делится мучительными воспоминаниями о войне. Шесть недель спустя Элвин добирается до деревянного домика, в котором живет Лайл. Братья сидят на пороге, радуясь, что снова смогли встретиться после стольких лет разлуки.

Выпускающая компания: Ален Сард совместно с Studio Canal +, Film Four, Picture Factory

Исполнительные продюсеры: Пьер Эдельман, Мишель Полер

Продюсеры: Мэри Суини, Нил Эделыптейн

Режиссер: Дэвид Линч

Сценарий: Джон Роуч, Мэри Суини

Оператор: Фредди Фрэнсис

Звук: Сусуму Токунов

Монтаж: Мэри Суини

Музыка: Анджело Бадаламенти

Художник-постановщик: Джек Фиск

В ролях: Ричард Фарнсуорт *(Элвин Стрейт),* Сисси Спейсек *(Роза),* Гарри Дин Стэнтон *(Лайл Стрейт),* Эверетт Макгилл *(продавец газонокосилок),* Джон Фарли *(Торвальд Олъсен),* Кевин Фарли *(Харалъд Олъсен),* Джейн Гэллоуэй *(Дороти),* Джозеф А. Карпентер *(Бад),* Дональд Вейгерт *(Сиг),* Трейси Мало-ни *(медсестра)* и другие

2001

Малхолланд-драйв / Mulholland Dr.

Лос-Анджелес. Неудачное покушение на женщину, ехавшую в лимузине, заканчивается автомобильной аварией. Женщина, пошатываясь, уходит с места происшествия и прячется в квартире Рут — кинозвезды, которая на время уезжает из города. Племянница Рут, начинающая актриса Бетти Элмс, въезжает в

тетушкину квартиру и обнаруживает там женщину, которая страдает амнезией и называет себя Ритой, так как не может вспомнить своего настоящего имени. В ее сумочке обнаруживаются крупная сумма денег и странный синий ключ. Бетти с энтузиазмом берет Риту под крыло, и они решают вместе раскрыть тайну ее личности. Режиссер Адам Кешер сопротивляется попыткам похожих на мафиози спонсоров заставить его взять на главную роль актрису Камиллу Роде. Угрожающего вида ковбой позже заставляет его пойти на попятную. Рита вспоминает имя — Дайана Селвин. Женщины отправляются на поиски Дайаны и находят ее труп. Бетти и Рита становятся любовницами. Рита настаивает на поездке в клуб «Силенцио», и они отправляются туда. В клубе они находят синюю коробку, к которой подходит ключ из сумочки Риты. После открытия коробки Бетти превращается в Дайану Селвин, а Рита — в кинозвезду Камиллу Роде, которая бросила ее ради режиссера Адама Кешера. Мучимая ревностью Дайана нанимает киллера, чтобы убить Камиллу. Он обещает прислать ей обычный синий ключ после того, как совершит убийство, но Дайана сходит с ума. В бреду ей кажется, что ее преследует зловещая пара стариков — та самая пара, с которой Бетти познакомилась в самолете на пути в Лос-Анджелес. Дайана совершает самоубийство.

Выпускающая компания: Les Films Алена Сарда, Asymmetrical Productions

Исполнительный продюсер: Пьер Эдельман *Продюсеры:* Мэри Суини, Ален Сард, Нил Эдельштейн, Мишель Полер, Тони Кранц *Режиссер:* Дэвид Линч *Сценарист:* Дэвид Линч *Оператор:* Питер Деминг *Звук:* Сусуму Токунов, Эдвард Новик *Монтаж:* Мэри Суини *Музыка:* Анджело Бадаламенти *Художник-постановщик:* Джек Фиск

В ролях: Наоми Уотте *(Бетти Элмс /Дайана Селвин)*; Лора Елена Харринг *(Рита / Камилла Роде),* Джастин Теру *(Адам Кегаер),* Энн Миллер *(Коко Лену а),* Дэн Хедайя *(Винченцо Кастильяне),* Анджело Бадаламенти *(Луиджи Кастильяне),* Роберт Форстер *(детектив Гарри Макнайт),* Брент Брискоу *(детектив Домгаард),* Майкл Андерсон *(мистер Рок),* Лафайет Монтгомери *(Ковбой)* и другие

146 минут, пленка 35 мм 2002

2002

Темная комната / Darkened Room

В первой части фильма японка показывает нам свою квартиру и рассуждает о количестве бананов, выращиваемых по всему миру. Потом она говорит нам, что в соседней комнате сидит ее

подруга и грустит. Во второй части фильма на диване сидит блондинка и плачет. Затем в комнату заходит брюнетка и начинает оскорблять ее, а потом угрожает сказать правду. Фильм оканчивается затемнением.

Продюсер: Дэвид Линч *Режиссер:* Дэвид Линч *Оператор:* Дэвид Линч

8 минут, фильм снят на цифровую камеру

2002

Кролики / Rabbits

8 коротких эпизодов общей длительностью 50 минут

Три кролика — Джек, Джейн и Сюзи, заходят в комнату, садятся на диван, встают и выходят из комнаты. Они произносят бессвязные фразы или читают вслух разрозненные стихотворные отрывки. В конце последней серии дверь открывается и мы слышим жуткий крик. Один из кроликов, Джейн, произносит фразу: «Интересно, кем я стану».

Режиссер: Дэвид Линч *Сценарист:* Дэвид Линч

В ролях: Скотт Коффи, Ребекка дель Рио, Лора Елена Харринг, Наоми Уотте

50 минут

2006

Внутренняя империя / Inland Empire

Голливудская актриса Никки Грейс получает роль главной героини, Сью Блю, в фильме «Ввысь над печальными днями».

Вскоре выясняется, что этот фильм — римейк прежнего, недоснятого фильма, сюжет которого был основан на легенде польских цыган. Ходят слухи, что этот фильм был проклят и что актеры, игравшие главные роли, были убиты. Постепенно слои реальности путаются, взаимопроникают друг в друга. Мы видим то польский вариант фильма, то жизнь Никки, которая считает себя Сью, то жизнь самой Сью, то какие-то совсем невообразимые вещи. В фильме несколько совершенно самостоятельных историй. И все они связаны между собой легендой о польских цыганах и проклятым сценарием.

Выпускающая компания: Studio Canal + *Продюсеры:* Дэвид Линч, Мэри Суини *Режиссер:* Дэвид Линч *Сценарист:* Дэвид Линч *Оператор:* Дэвид Линч *Музыка:* Дэвид Линч

В ролях: Лора Дерн *(Никки Грейс / Сью Блю),* Джастин Теру *(Девон Бёрк / Билли Сайд),* Джереми Айронс *(Кители Стюарт),* Грейс Забриски *(первая посетительница),* Джулия Ор-монд *(Дорис Сайд),* Гарри Дин Стэнтон *(Фредди Хауард),* Скотт Коффи *(голос кролика Джека),* Наоми Уотте *(голос второго кролика),* Лора

Елена Харринг *(голос третьего кролика)* и другие
180 минут, фильм снят на цифровую камеру

2007
Лодка / Boat
Мы видим крупным планом лицо мужчины. Становится понятно, что это сам Дэвид Линч. Он спускает на воду озера моторную лодку, в то время как растерянный голос за кадром, принадлежащий молодой девушке, сбивчиво пытается объяснить происходящее. Линч поворачивается к камере и говорит: «Мы попытаемся идти с достаточной скоростью, чтобы уплыть в ночь». Он заводит мотор лодки и действительно «уплывает в ночь».
Режиссер: Дэвид Линч *Сценарист:* Дэвид Линч
В ролях: Дэвид Линч, Эмили Штофл *(голос за кадром) 8 минут, фильм снят на цифровую камеру*

Работы для телевидения

1989
Твин-Пикс / Twin Peaks
Двадцать девять серий после пилотного выпуска
Расследование убийства Лоры Палмер продолжается, становится очевидно, что у городка Твин-Пикс есть множество секретов, и многие его жители попадают под подозрение. Специального агента Дейла Купера посещает видение, в котором Лора находится в Красной Комнате вместе с Человеком Из Другого Места. Бен Хорн строит планы по закрытию местной лесопилки, в то время как его дочь Одри начинает свое собственное расследование в местном публичном доме «Одноглазый Джек». Каждому жителю города есть что скрывать. По наводке однорукого человека по имени Майк спецагент Купер начинает разыскивать загадочную личность по имени Боб. Появление Великана и слухи о зашифрованных посланиях из космоса не предвещают ничего хорошего. Мэдди, кузина Лоры, приезжает в город на похороны, но остается, чтобы помочь тайному любовнику Лоры Джеймсу и ее лучшей подруге Донне раскрыть убийство. Отец Лоры, Лиланд, седеет за одну ночь. Позже Мэдди сама погибает от руки Боба, который вселился в тело Лиланда. Лиланд понимает, что с ним происходит, и признается в убийстве собственной дочери. Но дух Боба покидает его тело. Агента Купера отстраняют от дела, и его начинает преследовать его бывший партнер по ФБР Уиндом Эрл,

одержимый жаждой мести. Купер больше узнает о Черном Вигваме — загадочном Другом Месте, в котором обитает Боб. Становится известно точное местонахождение входа в Вигвам в окрестностях Твин-Пикс, но в Вигвам попадает девушка Купера, Энни. В конце концов и сам Купер оказывается в Вигваме, в Красной Комнате, где встречается со своим двойником. «Хороший» Купер остается пленником Вигвама, а «плохой» возвращается в Твин-Пикс. Из зеркала на него смотрит Боб...

Режиссер: Дэвид Линч (1, 2, 8, 9, 14, 29-я серии) *Другие режиссеры:* Тина Рэтбоун (2, 17-я серии), Тим Хантер (4, 16, 28-я серии), Лесли Линка Глэттер (5, 10, 13, 23-я серии), Калеб Дешанель (6, 15, 19-я серии), Марк Фрост (9-я серия), Тодд Холланд (11, 20-я серии), Грэм Гиффорд (12-я серия), Дуэйн Данхэм (18, 25-я серии), Дайан Китон (22-я серия), Джеймс Фоли (24-я серия), Ули Эдель (21-я серия), Джонатан Сэнгер (26-я серия), Стивен Гилленхал (27-я серия)

Соавторы сценария: Харли Пейтон (3, 6, 9, 11, 13, 16, 19, 20, 22, 25, 26, 27, 29-я серии), Роберт Энджелс (4, 10, И, 13, 16, 19, 22, 25, 27, 29-я серии), Джерри Шталь (22-я серия), Барри Пуллман (12, 18, 24, 28-я серии), Скотт Фрост (15, 21-я серии), Триша Брок (17, 23-я серии)

В ролях: Кайл Маклохлан *(специальный агент Дейл Купер),* Майкл Онткин *(шериф Гарри С.Трумэн),* Шерил Ли *(Лора Палмер),* Рэй Уайз *(Лиланд Палмер),* Грейс Забриски *(Сара Палмер),* Дана Эшбрук *(Бобби Бриггс),* Фиби Августин *(Ро-нетт Пуласки),* Кэтрин Коулсон *(Женщина С Поленом),* Эл Стробел *(Однорукий Человек),* Фрэнк Сильва *(Боб)* и другие

1990 / 91

Американские хроники / American Chronicles

Дэвид Линч и Марк Фрост выступили продюсерами этой документальной телепрограммы. Линч и Фрост также были режиссерами одной из серий, «Чемпионы».

1991 / 92

В эфире / On the Air

Действие этого ситкома происходит в 1957 году в Нью-Йорке, в телекомпании «Зоблотник», чьей самой популярной телепрограммой становится «Шоу Лестера Гая». Семь серий по 30 минут.

Продюсеры Дэвид Линч и Марк Фрост, также Twin Peaks Productions (только первая серия) для ABC Worldvision Entertainments.

Дэвид Линч стал режиссером 1-й серии и написал сценарии к

1-й и 6-й (совместно с Робертом Энджелсом).

1992

Номер в гостинице / Hotel Room

Мини-сериал из трех эпизодов, действие которых происходит в номере 603 железнодорожной гостиницы в Нью-Йорке: «Фокусы» (сентябрь 1969 года), «Избавиться от Гарри» (июнь 1992-го) и «Отключение электричества» (апрель 1936-го). Asymmetrical Productions, Propaganda Films для телекомпании **HBO.**

Дэвид Линч стал режиссером «Фокусов» (с Фредди Джонсом, Гарри Дином Стэнтоном и Гленн Хедли в главных ролях) и «Отключения электричества» (с Алисией Уитт и Криспином Глове-ром). Сценарии к обоим эпизодам написал Барри Гиффорд.

Реклама, музыкальные клипы, промо-видео

1988

«Obsession». Четыре рекламных ролика для духов от Кельвина Кляйна

1991

«Dangerous». Промо-видео концертного тура Майкла Джексона, посвященного выходу альбома «Dangerous» «Wicked Game». Видеоклип на песню Криса Айзека, которая вошла в саундтрек к фильму «Дикие сердцем». «Georgia Coffee». Четыре рекламных ролика для японского телевидения. Действие происходит в Твин-Пикс, с участием персонажей одноименного телесериала.

«Мы думаем о Нью-Йорке». Социальная реклама о борьбе населения города с крысами

1992

«Кто такой Gio?» Реклама духов «Gio» от Джорджо Армани «Opium». Рекламный ролик духов от Ива Сен-Лорана

1993

«Алка-Зельтцер Плюс». Два рекламных ролика «Паста Барилья». Рекламный ролик «Стена». Рекламный ролик для «Адидас» «Обнаруженное». Социальная реклама, посвященная раку груди для Американского сообщества по борьбе с раком «Sun

Moon Stars». Рекламный ролик для Карла Лагерфельда

1995

«Longing». Промо-видео для японского певца Йосики

1997

«Опавшие листья», «Тетушка-андроид», «Ясная зима» и «Аттракцион для малышей». Четыре рекламных заставки для канала Sci-Fi

«Горец». Рекламный ролик для компании «Хонда»

1998

«Парижане». Реклама сигарет «Parisienne»

1999

«Opium». Реклама духов от Ива Сен-Лорана «Третье место». Реклама игровой приставки «Sony Playsta tion 2»

2002

«Вы говорите на языке Micra?» Реклама машины «ниссан микра»

2004

«Fahrenheit». Реклама духов от «Диор» 2008

«Gucci by Gucci». Реклама духов от «Гуччи»

2009

«Shot in the Back of the Head». Видеоклип для «Моби»

Персональные выставки

1967

Галерея «Вандерлипп», Филадельфия, Пенсильвания

1983

Пуэрто-Валларта, Мексика

1987

Галерея Роджера Лапелля, Филадельфия, Пенсильвания Галерея Джеймса Коркорана, Лос-Анджелес, Калифорния

1989

и

Галерея Лео Кастелли, Нью-Йорк

Галерея Джеймса Коркорана, Лос-Анджелес, Калифорния
1990
«Галерея номер ноль», Даллас, Техас Галерея Тавелли, Аспен, Колорадо
1991
Музей современного искусства, Токио
1992
Сала-Парпалло, Валенсия
1993
Галерея Джеймса Коркорана, Лос-Анджелес, Калифорния
1995
Галерея Кона и Тернера, Лос-Анджелес, Калифорния
1996
«Артиум», Фукуока, Япония «Намба», здание мэрии в Осаке «Парк-Тауэр-Холл», Токио
«Павильон живописи», Музей на открытом воздухе, Хаконэ
1997
Галерея «Пильтцер», Париж
2003
Галерея «Атлас», Лодзь, Польша

Совместные выставки

1987
Пенсильванская академия изящных искусств, 1987—1988, выставка в честь девяностолетия Академии, Филадельфия, штат Пенсильвания
1989
Гавайский университет, Гонолулу
2009 (22 апреля)
Фонд культуры «Екатерина», Москва, Россия

Другие работы

1983-1992
«Самая злая собака в мире»
Комиксы, еженедельно публиковавшиеся в газете «LA Reader»
1989
«Floating into the Night»
Альбом, в который вошли десять песен из «Синего бархата»,

«Твин-Пикс» и «Индустриальной симфонии № 1». Тексты Дэвида Линча, музыка Анджело Бадаламенти, поет Джули Круз. Продюсеры Дэвид Линч и Анджело Бадаламенти © Warner Brothers Inc.

1990

«Индустриальная симфония №1»

Представление в Бруклинской музыкальной академии. Существует видеозапись

Исполнительные продюсеры: Дэвид Линч, Анджело Бадаламенти

Продюсеры: Стив Голин, Монти Монтгомери *Режиссер:* Дэвид Линч *Музыка:* Анджело Бадаламенти *Декорации:* Фрэнн Ли *Хореография:* Марта Кларк *Оператор:* Джон Шварцман

В ролях: Лора Дерн *(Женщина с разбитым сердцем),* Николас Кейдж *(Мужчина, разбивший ей сердце),* Джули Круз *(Та, кем Женщина с разбитым сердцем мечтает стать),* Майкл Андерсон *(Лесоруб / Близнец А),* Анджело Бадаламенти *(Кларнетист / Близнец Б),* Лиза Джиоби и Феликс Бласка *(танцоры),* Джон Белл *(олень)*

49 минут, видео

1993

«The Voice of Love»

Альбом, в который вошли одиннадцать песен, часть из них была использована в «Диких сердцем» и «Твин-Пикс: Огонь, иди за мной». Тексты Дэвида Линча, музыка Анджело Бадаламенти, поет Джули Круз © Warner Brothers Inc.

1998

«Lux Vixens (Living Night): The Music of Hildegard von Bingen» Альбом, в который вошли пятнадцать композиций, исполненных Джослин Монтгомери (вокал, скрипка). Продюсер Дэвид Линч. Альбом был записан на Asymmetrical Studios © Warner Brothers Inc.

2001

«Blue Bob»

Альбом, в который вошли двенадцать композиций, записанных Дэвидом Линчем и Джоном Неффом. Вокал и все инструментальные партии — Дэвид Линч и Джон Нефф под псевдонимом Blue Bob. Записано на Asymmetrical Studios в период с апреля 1998 года по март 2000-го. Линч играет на барабанах, гитаре Custom Fernandez «Blackbird» и гитаре Parker «Fly». © Solitude / Mri Records

Дэвид Линч из редкой (особенно для американского кино) породы режиссеров — чистых визионеров. Он создает альтернативные миры, которые оказываются реальнее, чем сама реальность. Многие воспринимают его фильмы как мистические загадки. Но когда у Линча спрашивают, какой смысл он вкладывал в тот или иной эпизод, в ту или иную картину, режиссер отвечает: кинообразы нельзя пересказать словами, само кино — это и есть наиболее адекватный язык для снов и фантазмов. Его полнометражный дебют «Голова-ластик» — снимавшийся пять лет на чистом энтузиазме и в одночасье поменявший правила игры в американском независимом кинематографе — уже в полной мере демонстрирует неповторимый линчевский стиль. Далее последовали викторианская драма «Человек-слон», послужившая провозвестником жанра стимпанк и номинированная на восемь «Оскаров», крупнобюджетная экранизация фантастической эпопеи Фрэнка Герберта «Дюна», сюрреалистические триллеры «Синий бархат» и «Дикие сердцем» («Золотая пальмовая ветвь» Каннского кинофестиваля), культовый телесериал «Твин-Пикс», обманчиво незамысловатая «Простая история», головоломные «Шоссе в никуда», «Малхолланд-драйв» (Каннский приз за лучшую режиссуру) и «Внутренняя империя»... В цикле бесед, предлагаемом вашему вниманию, Линч рассказывает не только обо всех своих кинопроектах, но также о занятиях живописью, фотографией и музыкой, о съемках рекламных роликов для Майкла Джексона и Джорджо Армани, о своем комиксе «Самая злая собака в мире».

Дэвид переносит вас в другую вселенную — в альтернативную реальность, достаточно близкую к нашей, чтобы ощущалась явная жуть.

Патрисия Аркетт

Front cover image © Nicolas Guerin / Corbis Corporation / РФГ

ISBN 978-5-9985-0374-0 01

9 785998 503740

www.azbooka.ru

ЖУРНАЛ FILM РЕКОМЕНДУЕТ TOTAL-FILM.RU

notes

Примечания

1

Под таким названием в американский прокат вышел «Вопрос жизни и смерти».

2

Также известны следующие варианты подзаголовка: «Сквозь огонь иди за мной», «Сквозь огонь иди со мной», «Сквозь огонь».

3

Джеймс Стюарт (1908—1993) — звезда «золотого века» Голливуда, прославился в амплуа честного скромняги.

4

Чарльз Мэрион Рассел (1864—1926) и Фредерик Сэкрайдер Ремингтон (1861 —1909) — создатели канонических образов американского Запада (пейзажи, индейцы, ковбои и т. п.) в живописи, скульптуре, литературе.

5

Роберт Генри (1865—1929) — американский художник и педагог, лидер так называемой «школы мусорщиков» (сам термин был введен в обиход уже в середине 1930-х гг.). «Дух искусства» (1923) — сборник его лекций, составленный его ученицей Марджери Райерсон.

6

Фрэнсис Бэкон (1909—1992) — английский художник-экспрессионист.

7

Эдвард Хоппер (1882—1967) — выдающийся американский художник, картины которого проникнуты меланхолией пустых пространств и мотивами одиночества; многие из них стали своего рода национальными архетипами.

8

Анри «Таможенник» Руссо (1844—1910) — французский художник-примитивист.

9

Ричард Дибенкорн (1922—1993) — американский худож-ник-абстракционист, картины которого черпали вдохновение в пустынных пейзажах Юго-Запада США.

10

Унибомбер (Теодор Качински, р. 1942) — математик, с 1971 г. живший затворником в Монтане; в 1978—1995 гг. разослал почтой 16 бомб, адресованных университетам и авиалиниям, в результате чего погибли 3 и были ранены 23 человека.

11

Дон Ван Влит (р. 1941) — американский музыкант, лидер группы *Captain Beefheart and His Magic Band*, выдающийся экспериментатор. В середине 1980-х гг. оставил музыку, чтобы полностью посвятить себя живописи.

12

Фильм Джорджа Кьюкора (1940), обладатель двух премий «Оскар», с участием Кэри Гранта, Кэтрин Хепберн и Джеймса Стюарта.

13

«Nagra» — аппарат фирмы «Kudelski SA» для записи звука на площадке.

Также известна как «Ампутантка».

15

Пригородный район к северу от Лондона, где находился дом режиссера Стэнли Кубрика.

16

Музыка американского композитора Сэмюэля Барбера (1910 — 1981), использованная также в фильме Оливера Стоуна «Взвод» и в нескольких эпизодах сериала «Симпсоны».

17

Parental Guidance — подростки могут смотреть такие фильмы только с разрешения родителей.

18

Автор романа «Дикие сердцем».

19

Задняя часть декораций.

20

«Джулия» (1977) — драма Фреда Циннемана, экранизация автобиографической книги Лилиан Хеллман; в ролях: Джейн Фонда, Ванесса Редгрейв, Джейсон Робардс, Максимилиан Шелл, Мерил Стрип.

21

От «lumber» — «лес», «пиломатериал» *(англ.)*.

22

В оригинале подзаголовок (A Tale of *Twin Peaks)* созвучен названию романа Диккенса «История двух городов» (A Tale of Two Cities).

23

Чудесный год *(лат.)*.

24

Популярный с середины 1980-х гг. писатель, входивщий с Бретом Истоном Эллисом и Тамой Яновиц в условную группу «Brat Pack».

25

Английский фотограф, известный в первую очередь изобретением «зоопраксископа» — устройства для проектирования фильмов, которые существовали до появления целлулоидной пленки.

26

Рейтинг G — General audiences (фильм демонстрируется без ограничений). Одна из пяти категорий, которые могут быть присуждены фильму согласно системе оценки фильмов, введенной в 1968 г. Американской киноассоциацией. Категория G показывает, что оцененный фильм не содержит ничего, что большинство родителей могло бы посчитать неприемлемым для просмотра или прослушивания даже самыми маленькими детьми. Обнажение, сексуальные сцены и сцены приема наркотиков отсутствуют; насилие минимально; отрывки диалога могут выйти за пределы вежливой беседы, но не выходят за пределы обычных ежедневных выражений.

27

Американское название фильма «С течением времени» (1976).

28

Система стабилизации ручной камеры (так называемый подвесной штатив).

29

«Наша компания» («Our Gang») — популярный киносериал 1922—1944 гг., также известный под названием «Паршивцы» («Young Rascals»).